

«NATUREZAS-MORTAS» ANTES DA NATUREZA-MORTA

**BASES PARA O ESTUDO E CONTEMPLAÇÃO DAS
FORMAS PRELIMINARES DA NATUREZA-MORTA EM PORTUGAL**

LUÍS CARLOS FORTUNATO LIMA

**TESE DE DOUTORAMENTO EM ARTE E DESIGN
APRESENTADA À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO**

ORIENTADOR: PROFESSOR DOUTOR VÍTOR MANUEL OLIVEIRA DA SILVA
CO-ORIENTADORA: PROFESSORA DOUTORA MARIA JOSÉ GOULÃO MACHADO

PORTO | 2017

VOLUME 1

Agradecimentos

É importante reconhecer que este estudo, e muito em particular a visualização direta das pinturas e o levantamento fotográfico, não teria sido possível sem o gentil consentimento dos proprietários das obras que aqui se divulgam e comentam. Gostaríamos de expressar sinceros agradecimentos aos dirigentes das instituições e aos seus funcionários, a quem deixamos uma nota de agradecimento particular, pela paciência e prestabilidade. O agradecimento a estas instituições, e particulares, deve-se, também, à cedência de informações técnicas e imagens, que se encontram devidamente creditadas nas fichas técnicas do catálogo (volume 2). Deixamos, ainda, uma nota de agradecimento a algumas individualidades (elencadas abaixo, na parte final) cujos comentários e questões sobre do tema, sobre os textos elaborados ou sobre aspetos singulares das pinturas, tiveram influência na orientação e concretização deste estudo. Por fim, fica uma nota de gratidão aos que contribuíram, de modo menos formal, mas não menos importante, para sustentar, agilizar e terminar este estudo, em especial a minha família.

Arquivo de Documentação Fotográfica da Divisão Municipal de Museus e Património Cultural da C. M. do Porto
Camara Municipal de Tomar e Região de Turismo de Tomar (em particular Patrícia Romão)
Câmara Municipal de Viana do Castelo (em particular Dra. Salomé Abreu)
Capela dos Alfaiates (Sr. Abílio Oliveira e Padre Pais - Paço episcopal da Sé do Porto)
Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça (em particular Dr. Nuno Prates)
Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa (Padre Pedro Boto de Oliveira e Dr. Alexandre Salgueiro)
Centro de Turismo do Alandroal
Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja
Diocese de Coimbra
Ermida dos Remédios, em Lisboa (Padre Edgar)
Fundação Abel e João Lacerda – Museu do Caramulo
Fundação Eugénio de Almeida (em particular Dra. Mariza Guimarães)
Igreja da Graça, em Lisboa (Pároco residente)
Igreja da Luz de Carnide, em Lisboa (Padre Pedro Lopes)
Igreja da Misericórdia de Alcochete - Museu Municipal de Alcochete (em particular Dra. Elsa Afonso)
Igreja da Misericórdia de Tomar / Santa Casa da Misericórdia de Tomar
Igreja da Universidade de Coimbra (Cristina Perestrelo - Turismo da Universidade de Coimbra)
Igreja de S. João Baptista de Tomar (Pároco residente)
Igreja de S. Pedro de Torres Vedras (Padre Joaquim Pedro)
Igreja de Santa Maria de Sardoura (Pároco residente)
Igreja do Carmo de Coimbra
Igreja do Espírito Santo, em Évora (Padre Manuel Ferreira)
Igreja matriz de Alpiarça (Padre Abílio)
Igreja matriz de Arruda dos Vinhos (Padre Daniel)
Igreja matriz de Cascais e Igreja dos Navegantes de Cascais (em particular Pilar Lara)
Igreja matriz Linhares da Beira (Pároco residente)
Mosteiro de S. João de Tarouca (Pároco residente)
Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Padre Anselmo Gaspar)
Museu da Artes decorativas de Viana do Castelo (em particular Dr. Ricardo Rodrigues)
Museu da Misericórdia do Porto (em particular Dra. Regina Andrade)

Museu de Abrantes – Câmara Municipal de Abrantes
Museu de Alberto Sampaio (em particular Dra. Maria José Meireles)
Museu de Arte Arqueologia do Seminário Maior do Porto
Museu de Arte Sacra da Sé de Évora (em particular Padre Manuel Ferreira e Cón. Eduardo Pais da Silva –Pastoral)
Museu de Arte Sacra do Funchal
Museu de Artes Decorativas da Fundação Ricardo de Espirito Santo Silva (em particular Dra. Cláudia Lino)
Museu de Aveiro (em particular Dr. José António Rebocho)
Museu de Évora (em particular Dra. Teresa Crespo)
Museu de Lamego (em particular Dr. Luís Sebastian)
Museu de São Roque - Igreja de S. Roque (em particular Dr. António Meira)
Museu Diocesano de Santarém (em particular Dra. Eva Raquel Neves)
Museu do Convento de Arouca (em particular Dr. Vale Quaresma)
Museu dos Patriarcas de Lisboa
Museu Francisco Tavares Proença Júnior (em particular Dra. Aida Rechena)
Museu Municipal Carlos Reis – Torres Novas
Museu Municipal de Setúbal (em particular Dra. Maria Francisca Ribeiro)
Museu Municipal Leonel Trindade – Torres Vedras (em particular Dra. Isabel de Luna)
Museu Nacional de Arte Antiga (em particular Dr. Joaquim O. Caetano, Dra. Susana Campos e Dra. Teresa Moura)
Museu Nacional de Machado de Castro (em particular Dra. Virgínia Gomes)
Museu Nacional de Soares dos Reis (em particular Dra. Elisa Soares)
Museu Nacional Grão Vasco (em particular Dra. Graça Marcelino)
Museu Rainha D. Leonor – Museu Regional de Beja (em particular Dr. Francisco Paixão)
Paço Episcopal de Viseu
Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã
Santa Casa da Misericórdia de Abrantes
Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Velho
Santa Casa da Misericórdia de Santarém
Sé Catedral de Lisboa e Basílica da Estrela (em particular Padre Marim)
Sé de Portalegre (Padre Marcelino)
Tesouro Museu da Sé de Braga

Doutor Frederico Henriques e Doutora Ana Bailão – Conservadores/Restauradores
Doutora Sónia da Silva Duarte
Padre Manuel Amorim
Professor Doutor Rubim Almeida (FCUP)
Professor Doutor Vítor Serrão (FLUL)
Professor Doutor Vítor Silva (FAUP)
Professora Doutora Maria José Goulão (FBAUP)

Resumo

O presente estudo representa o olhar do pintor sobre as formas preliminares da natureza-morta em Portugal. Reúne uma série de conhecimentos para quem pretende obter ou prosseguir investigação sobre o tema, mas procura, também, constituir-se um ponto de partida para enriquecer a contemplação desses «primeiros apontamentos», ato que institui a fruição e o valor de uso da pintura. Com efeito, foca-se o próprio movimento e interesse do olhar em certos arranjos de «objetos em inação», aos quais (devido à natureza transcontextual do olhar) chamamos «natureza-morta».

Na sua génese, a pintura de *natureza-morta* empenha-se na intensificação do «efeito da presença» das coisas comuns, sobre o qual explora, na sua época áurea (1600-1800), o efeito persuasivo do *detalhe*. Este exprime a intimidade com os objetos e com a pintura propriamente dita, daí resultando o prazer sensorial e a separação do espectador de um «modo de ver prévio». No contexto da «natureza-morta integrada» isto significará um desvio do contexto interpretativo dos temas que motivam as obras. É através do ato de aproximação visual da pintura, através dos detalhes/componentes de um sistema pictórico bastante mais amplo e complexo, que reconhecemos propriedades e valores pictóricos da *natureza-morta*. Na grande composição, eles desempenham funções plásticas/visuais, ao concretizar a introdução no espaço de representação e ao estabelecer contrastes sensíveis entre o «espaço proximal» e a ilusão da distância. Na relação de proximidade, exprimem uma «visão vacilante» da realidade representada. As várias análises técnicas que aqui realizámos revelam os processos de montagem de diferentes «modelos» e/ou «circunstâncias percetivas» num mesmo conjunto. Em todo o caso, defendemos que a «construção da presença» das coisas em pintura existe particularmente empenhada na *re-produção* dos efeitos das suas superfícies, traduzindo a «intimidade da presença». Este é um facto problemático, na medida em que, atualmente, as obras estudadas constituem uma imagem/corpo variavelmente alterada em relação ao que se possa imaginar do seu aspeto original.

Considerando o carácter potencialmente desviante ou distrativo destes detalhes em relação à mensagem central da OBRA, por via do efeito cativante da «intimidade da presença» que suscitam, desenvolvem-se, como contraponto, questões de sentido e significado dos «detalhes de natureza-morta». Abordamos um conjunto de funcionalidades da «natureza-morta integrada», dentro do sistema imagético que a acolhe, dentro da conceção da *imagem sacra* e «edificante» que institui a pintura portuguesa do século XVI. Em concreto, mostramos como é possível que tais arranjos designem (por vezes em simultâneo) tanto a ornamentação como a caracterização de uma cena, de uma ação, de um personagem, de uma cultura, de uma prática cultural, ou instituem mensagens teológicas profundamente simbólicas.

A análise final de uma série de «naturezas-mortas integradas» revela que o âmago do *discurso* que poderemos construir sobre elas reside substancialmente no «elo» que as une ao sistema físico e conceptual onde ganham presença. O próprio fascínio «realista» ou «naturalista» que muitos destes detalhes suscitam, constitui uma forma de nobilitação do sagrado a que a pintura oferece imagem, da mesma forma que certos «regimes de ordem» comportam um movimento espiritual e constituem a expressão de valores culturais e sociais. Na proximidade com a obra, ressaltam as excelsas qualidades representacionais e plásticas que constituem o objeto de profunda *contemplação estética*. A dinâmica de observação direta da pintura é, pois, o fator determinante para a predisposição psíquica do espectador, que assim frui e interpreta a imagem e os seus detalhes.

Termos-chave

natureza-morta; detalhe em pintura; natureza-morta integrada;
formas preliminares da natureza-morta; pintura portuguesa antes de c. 1630

Abstract

The present study represents the painter's gaze on still-life preliminary forms in Portugal. It brings together a series of knowledge for those who wish to obtain or pursue research on the subject, but also seeks to constitute a starting point for enriching the contemplation of these «first pictorial notes», which establishes the enjoyment and value of use of painting. Indeed, we consider the gaze's own movement and interest in certain arrangements of «inactive objects», to which (due to the transcontextual nature of the gaze) we call *still-life*.

In its genesis, still-life painting engages in the intensification of the visual «effect of presence» of ordinary things, about which it explores, in its golden age (1600-1800), the persuasive effect of *detail*. This expresses intimacy with objects and painting itself, resulting in sensory pleasure and the separation of the viewer from a «previous mode of seeing». In the context of «integrated still-life», this will mean a deviation from the interpretative context of the themes that motivate the works. It is through the act of visual approximation of painting, through the details/components of a rather broad and complex pictorial system, that we recognize the properties and pictorial values of still-life. In the large composition, they perform visual/plastic functions, by making the introduction into the representational space and by establishing sensitive contrasts between the «proximal space» and the illusion of distance. In the relation of proximity, they express a «faltering view» of the represented reality. The various technical analyzes carried out here reveal the processes of assembling different «models» and/or «perceptual circumstances» in the same set. In any case, we argue that the «construction of the presence» of things in painting is particularly concerned with the *re-production* of the effects of their surfaces, translating the «intimacy of presence». This is a problematic fact, since, at present, the studied works constitute an image/body variably altered in relation to what can be imagined of its original aspect.

Considering the potentially deviant or distracting nature of these details in relation to the central message of the WORK, through the captivating effect of the «intimacy of presence» they raise, we develop, as a counterpoint, questions of sense and meaning of «still-life-like details». We approach a set of functionalities of «integrated still-life» within the imaging system that includes it, within the conception of the sacred and «edifying» image that portuguese painting of the sixteenth century establishes. In particular, we show how it is possible for such arrangements to design (sometimes simultaneously) both the ornamentation and the characterization of a scene, an action, a character, a culture, a cultic practice, or institute deeply symbolic theological messages.

The final analysis of a series of «integrated still-lives» reveals that the core of the discourse we can construct over them resides substantially in the «link» that binds them to the physical and conceptual system where they come into being. The very «realist» or «naturalistic» fascination which many of these details arouse, is a form of nobleness of the sacred to which painting offers an image, just as certain «regimes of order» carry a spiritual movement and constitute the expression of cultural and social values. In close proximity to the work, the outstanding representational and plastic qualities stand out, and constitute the object of deep *aesthetic contemplation*. The dynamic of direct observation of painting is, therefore, the determining factor for the psychic predisposition of the viewer, who thus fruies and interprets the image and its details.

Key terms

still-life; detail in painting; integrated still-life; still-life preliminary forms;
portuguese painting before 1630

Índice geral

Agradecimentos.....	iii
Resumo e termos-chave.....	v
<i>Abstract and key terms</i>	vii
Nota às citações e traduções	xi
Lista de abreviaturas.....	xi
Introdução	1
1. A Natureza-Morta	15
1.1. Natureza-morta: desmontar, questionar, escavar o termo	15
1.2. A natureza-morta «existe», não se pode voltar atrás.....	23
1.3. As «menudências» e a parte da pintura.....	29
2. O detalhe em pintura	37
2.1. Pormenor ou detalhe?	37
2.2. O detalhe em pintura.....	41
2.3. A posição relativa de observação.....	45
2.4. Olhar e detalhe.....	47
2.5. Interpretar	53
3. A presença das coisas na pintura portuguesa antes do aparecimento da <i>natureza-morta</i>	61
3.1. Constatar a presença, o prazer e a poética da natureza-morta.....	61
3.2. Tipologias de obras e formas da integração.....	83
3.2.1. Desenhos	88
3.2.2. Frescos.....	91
3.2.3. Pinturas azulejares.....	94
3.2.4. Iluminuras.....	96
3.2.5. Pinturas a óleo	101
3.3. A construção da presença.....	125
3.3.1. Dispositivos de presença	125
3.3.1.1. O quadro dentro do quadro	126
3.3.1.2. A <i>cartouche</i>	134
3.3.1.3. O nicho.....	137
3.3.1.4. A mesa e o fundo	154
3.3.1.5. Estruturas arquitetónicas	206
3.3.1.6. Estruturas naturais.....	228
3.3.1.7. O chão	235
3.3.2. O desenho das coisas e a prática de ateliê	251
3.3.2.1. A (dis)junção das coisas: montagens e particularidades do desenho	255
3.3.3. Re-presentação pictural, <i>pictorial rendering</i> ou <i>rendre pictural</i>	273
3.3.3.1. Intimidades.....	278

3.4. Desvios e obstáculos	296
3.4.1. Fatores e observações	300
3.4.2. Perda do poder de cobrimento	301
3.4.3. Alteração cromática.....	306
3.4.4. Ruína da matéria.....	308
3.4.5. Intervenções humanas deliberadas	316
3.4.6. Sujo	325
 4. O sentido das coisas na pintura portuguesa	
antes do aparecimento da <i>natureza-morta</i>	329
4.1. Do efeito da presença à produção de sentido	329
4.2. Carácter ornamental ou decorativo	341
4.3. Caracterização de um contexto ou de uma ação decorrente.....	350
4.4. Presenças alusivas e evocativas: alargamento do âmbito narrativo ou temático.....	353
4.5. Atributos	360
4.6. As coisas enquanto símbolos	372
 5. Aparições diversas: notas de investigação	397
5.1. Nota prévia.....	397
5.2. Dois desenhos de Francisco de Holanda.....	398
5.3. Dois detalhes de dois frescos arruinados	404
5.4. Um painel de azulejos de Francisco de Matos e um silhar existente no Museu Nacional do Azulejo.....	408
5.5. Iluminuras diversas	414
5.5.1. Três «naturezas-mortas» integradas nos frontispícios da <i>Leitura Nova</i>	414
5.5.2. A tarja da «Adoração dos Magos» do <i>Livro de Horas de D. João III</i> (também dito <i>de D. Manuel I</i>) e as moedas representadas no <i>Livro dos Ofícios Pontifícios</i>	421
5.5.3. As três «naturezas-mortas» integradas na portada do <i>Compromisso da Irmandade de São Lucas</i>	427
5.6. Duas pinturas a óleo.....	432
5.6.1. <i>Memento mori</i> ou <i>Vanitas</i> : o reverso de <i>Santo António com o Menino</i>	432
5.6.2. <i>Cálice com a Hóstia Eucarística</i> – a pintura sustentada na porta do sacrário da capela da Madre de Deus no Caniço, Madeira	452
 Conclusão	469
 Obras citadas	479
Índice de imagens	492
Índice de tabelas	504

Nota às citações e traduções

As citações são assinaladas entre «aspas». Quando ultrapassam três linhas são destacadas do corpo de texto e o seu tamanho é reduzido. Os textos de origem encontram-se devidamente referenciados em nota de rodapé.

Os textos consultados na língua original são citados nessa mesma forma; destes, traduzimos apenas breves frases que incluímos diretamente no corpo do texto, tendo em vista criar maior fluidez e adequação na leitura. Todas as citações consultadas em segunda mão são por nós traduzidas diretamente para o português atual (Acordo Ortográfico); como tal, são da nossa responsabilidade. Este critério decorre do facto de termos consultado várias edições espanholas e inglesas de obras originalmente escritas em francês, italiano e alemão. Pretendemos evitar a estranheza de ler Leon Battista Alberti, Cennino Cennini, Erwin Panofsky, Pierre Skira, Louis Réau, Philippe Ariès ou Victor I. Stoichita, em espanhol ou inglês; por isso, considerámos preferível, e mais útil, fazê-lo em português.

Lista de abreviaturas

atr. – atribuído

c. – cerca

Cap. ou cap. – capítulo

Cat. ou cat. – catálogo

Cf. ou cf. – conferir

Fig. – figura

fól. – fólio

nº – número

p. – página

pp. – páginas

séc. – século

vol. – volume

Introdução

Delimitação do objeto de estudo

Em 2008, decorreu no Städel Museum, em Frankfurt, uma exposição dedicada à pintura de natureza-morta no norte da Europa entre 1500 e 1800. É bastante significativo o facto de nessa exposição se incluírem algumas obras anteriores ao ano de 1600, pois a partir desta data, de acordo com o que se escreve no próprio catálogo, «a natureza-morta evoluirá para um género de pintura separado».¹ A abordagem do tema nestes termos sugere que os autores consideram a existência (decerto paradoxal) da «natureza-morta antes da natureza-morta», como se existissem obras anteriores a 1600 que se enquadram no arquétipo deste *género pictórico*, obras que, de algum modo, estavam «eclipsadas». Ora, a dar corpo a essa ideia de «preexistência da natureza-morta» estão algumas representações de artefactos e elementos naturais que se integram em obras mais vastas. Falamos de algumas pinturas realizadas sobre pequenos painéis que atualmente se encontram destacados do seu contexto original, e daquilo que no referido catálogo se designa de «still-life-like details», expressão para a qual não temos tradução, mas que indica as representações de «arranjos de objetos» que detêm uma certa «autonomia relativa» dentro das composições em que se inserem.

Como refere Victor I. Stoichita, antes de 1600 «a natureza-morta (ou aquilo que hoje chamamos assim) “não fazia pintura”», embora atualmente possamos, com a facilidade própria de um olhar póstumo, transcontextual, considerar a visão da «natureza-morta integrada».² Esta visão requer uma atenção especial, por parte do pintor e do espectador, perante as representações de *artefactos, alimentos e elementos naturais situados num espaço real*, posta a condição prévia de elas se encontrarem separadas das figuras e da sua ação. Contudo, como teremos oportunidade de mostrar, verifica-se uma dependência contextual e conceptual das «naturezas-mortas integradas» em relação aos temas que motivam a realização das obras. É imperativo admitir que elas apenas constituem uma espécie de «prelúdio» das realizações autónomas mais tardias. Dito de outra forma: as «naturezas-mortas integradas» não realizam as primeiras OBRAS da

¹ SANDER, 2008, p. 21 (tradução nossa); para desenvolvimento ver pp. 21-27 da mesma obra.

² STOICHITA, 2000, p. 13 (tradução nossa); para desenvolvimento ver pp. 27-37 da mesma obra.

natureza-morta porque constituem «peças» ou «componentes» de um sistema pictórico mais vasto e complexo. Lidamos com o que se pode designar *formas preliminares da natureza-morta*.

É precisamente este o nosso objeto de estudo, estritamente compreendido no contexto da pintura portuguesa. Com efeito, importa estabelecer aqui um marco cronológico em que a natureza-morta passa a existir como obra autónoma em Portugal, sendo também necessário aclarar o que consideramos como *pintura portuguesa* e por que motivos nos cingimos a ela.

No que concerne ao início da natureza-morta em Portugal, Vítor Serrão estabelece um marco bastante sólido, totalmente assente na obra de Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), considerado por vários historiadores «o mais destacado pintor de naturezas-mortas da arte portuguesa de todos os tempos».³ A este artista se deve a importação deste género de pinturas para o nosso território, na medida em que o seu aprendizado foi integralmente realizado em Sevilha, onde desenvolveu «prodigiosos talentos ao natural» e assimilou o espírito *bodegonista* de grandes pintores do sul de Espanha (Zurbarán, Sanches Cotán, etc.). Para o que de momento nos ocupa, é importante perceber, de acordo com a documentação a partir da qual se estabelece a sua biografia,⁴ que o aprendizado de Figueira se terá iniciado c.1626-28 e terminado em 1631, data em que se realiza o seu exame final, tendo regressado a Portugal em 1634. Não nos interessa o momento exato em que se realizou o primeira natureza-morta portuguesa, pois estamos apenas empenhados em determinar um marco, suficientemente plausível, da origem do entusiasmo do referido pintor por este tema. Certamente, este processo iniciou-se na fase de aprendizagem, entre 1626 e 1631, período que aqui decidimos assumir como limite cronológico da realização das «naturezas-mortas integradas» que iremos analisar.

Devemos, também, explicar o que consideramos como *pintura portuguesa*. É evidente que essa identificação depende das atribuições feitas pelos historiadores de arte, mediante refletidos critérios de análise e seleção, que procuramos seguir com rigor. Pintura portuguesa é aquela que foi essencialmente produzida em território nacional, por

³ SERRÃO, 2009, pp. 97-11. Para o estudo deste pintor e da sua obra consulte-se o importante catálogo publicado pela Câmara Municipal de Óbidos (ESTRELA, GORJÃO & SERRÃO, 2005). Mais recentemente, Joaquim Oliveira Caetano produziu um texto oportuno para este estudo: *Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos: o início da natureza-morta em Portugal* (CAETANO, 2015b).

⁴ ESTRELA, GORJÃO & SERRÃO, 2005, pp. 13-24.

Mestres ou Oficinas cujo trabalho teve a sua principal difusão neste mesmo território. A exigência da nacionalidade portuguesa de um executor particular ou de diferentes pintores envolvidos numa obra concreta, que aliás, muitas vezes, se desconhece inteiramente, revela-se muito redutora no estudo da pintura antiga. Com efeito, tornou-se consensual, como facilmente se verifica em diversos estudos historiográficos da nossa pintura,⁵ a inclusão na produção nacional de obras realizadas por inúmeros Mestres desconhecidos e Mestres de outras nacionalidades que se radicaram em Portugal, nomeadamente os flamengos (ou ditos *luso-flamengos*), cuja obra realizada, e conhecida, completa os critérios acima referidos.

Porquê a pintura portuguesa? Em primeiro lugar, seria impensável e ilógico realizar este estudo a nível europeu, ou de outro país que não o nosso, dada a escassez de recursos (financeiros, logísticos e temporais) de que dispomos. Já para não referir o incomensurável número de obras a considerar. A proximidade das obras, em associação com a língua, facilita a sua observação direta e a comunicação com as instituições que as conservam, permitindo-nos o acesso a estudos e documentos diversos escritos em português. Além disso, sobre esta matéria, a pintura portuguesa é incomparavelmente menos estudada e explorada, pelo que a presente tese constitui um contributo mais premente e necessário face a outras opções dentro deste mesmo tema. Em segundo lugar, caso circunscrevêssemos o estudo apenas a alguns museus nacionais, correríamos o risco de falta de exaustividade ao ignorarmos obras de primordial interesse para o estudo, pondo também em causa a validade de certas generalizações empíricas.

Âmbito teórico do estudo da pintura

Esta tese segue a opção exclusivamente teórica de doutoramento em *Arte e Design*,⁶ focando-se numa das vertentes predominantes do curso que se designa de *estudos de arte*, e que no nosso caso particular se pode traduzir por *estudo da pintura*. Sabemos que estes termos são, também, perfeitamente aplicáveis no contexto da História da Arte. Com efeito, é imperativo responder, ainda que sucintamente, a três

⁵ Por exemplo: PORFÍRIO, 1991; PAULINO, 1995; (PEREIRA, 1995); RODRIGUES, 2009; HERIQUES, 2010.

⁶ «O programa de Doutoramento em Arte e Design, desenvolve-se no território da Investigação em Arte e em Design e destina-se ao prosseguimento de estudos em áreas científicas nas Artes Plásticas, Design, Curadoria, Teoria e Crítica de Arte e em outras áreas relevantes no campo de investigação em causa» (texto extraído da página da apresentação do curso de Doutoramento em Arte e Design, no site institucional da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto: https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/web_page.inicial).

importantes questões: o que significa para nós a «opção teórica»? O que é para nós estudar pintura? Qual a especificidade do olhar do pintor?

Optar pela vertente teórica do *estudo da pintura* significa retomar o sentido originário da própria «atividade teórica». Vítor Silva descreve-a de forma sucinta e bastante precisa:

«O verbo grego *thêorein* significa “olhar”, “observar”, em concreto aquilo que o espectador fazia nos jogos e nos festivais públicos. A “intervenção” do espectador designa a atividade teórica do público, daquele que participa, fora do jogo, ou da representação. Este é o sentido originário de teoria».⁷

«Intervir» na pintura ou estudá-la sem a «fazer», requer que adotemos a posição do espectador, isto é, daquele que incorpora a figura primordial do «teórico». *Teoria* é a palavra que designa a atividade do teórico, se bem que ela também indica o possível resultado dessa atividade. O substantivo *teoria* advém do termo grego *theôria*, que em rigor significa *contemplação*.⁸ O sentido geral não se desvia do que descreve Vítor Silva, mas acentua aspetos significativos do «olhar» e da «observação», ações que constituem a base determinante de toda a relação de entendimento e fruição da obra. O sentido originário de *contemplação* traduz o importante princípio da «delimitação de campo» (*templum*) que destaca da envolvente um conteúdo ou uma ação que se realiza ou manifesta.⁹ Desta delimitação resulta uma predisposição e confluência dos recursos psíquicos e sensíveis do sujeito para os objetos delimitados, para os sinais e as forças que operam nesse campo.

É importante notar que, para os pensadores gregos da Antiguidade (Anaxágoras, Aristóteles e Platão), a palavra *theôria/contemplação* inclui a ideia de uma atividade manifestamente intelectual e científica.¹⁰ Naturalmente, a noção de *contemplação*

⁷ SILVA, 2004, p. 191.

⁸ LEGRAND, 1991, p. 367.

⁹ «Palavra da família de *templum* - espaço celeste delimitado para a divindade» (LEGRAND, 1991, p. 92). «O *templum* significava, primitivamente, o sector do céu que o áugure romano delimitava com a ajuda do seu bastão e no qual observava, quer os fenómenos naturais, quer a passagem das aves; depois passou a designar o lugar, ou edifício sagrado, onde se praticava esta observação do céu» (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 639).

¹⁰ «Quand Anaxagore, selon Diogène Laërce, déclare que “ce qui fait le prix de la vie, c’est de pouvoir contempler de ciel, le soleil et la lune”, le contexte montre clairement que pour le philosophe, cette contemplation indique la connaissance et la considération de l’ordre de la nature. De même chez Aristote, qui oppose la vie active et la vie contemplative, l’exercice de “l’intellect active” est compris dans la vie contemplative. De même chez Platon et dans le neo-platonisme, la «contemplation des Idées» est la clef de la connaissance scientifique» (SOURIAU, 2004, p. 472).

adquiriu, ao longo do tempo, algumas diferenças, como por exemplo, o ato de *contemplação mística*, que designa a completa absorção do sujeito no objeto, conduzindo-o a uma absoluta *distanciação* (metafísica) de tudo o que o envolve e, inclusive, de si mesmo. Porém, no nosso estudo, os termos *contemplação* e *teoria* exprimem, respetivamente, o mais elevado grau de atenção do espectador e o «movimento do pensamento» relativamente à instancia determinada ou delimitada, isto é, «enquadrada».

Para o espectador instruído e educado esteticamente, conhecedor da base cultural e artística da pintura em estudo, *contemplar* significa uma particular recetividade diante das qualidades sensíveis e concetuais, artísticas e estéticas, fundamentais para o exercício da interpretação. O que sugere claramente, e em contrapartida, que a instrução artística, a educação estética e o conhecimento histórico-cultural contribuem para um refinamento do ato contemplativo da pintura. A atividade teórica enquanto «participação» na presença da pintura, assume aqui a forma da exegese escrita, com a qual, evidentemente, procuraremos relacionar o observado com o pensado, e vice-versa.

Qualquer *estudo* implica uma vontade de aprender ou de obter conhecimento de um objeto, com ele e através dele. Precisamente, estudar designa o «trabalho do espírito ou da mente para aprender e compreender, procurar conhecimentos».¹¹ No estudo está sempre subjacente um método ou forma sistematizada de procura e/ou aprendizagem. Se na prática da pintura, ou do desenho, o estudo exige uma consagração efetiva e metódica do ato de pintar ou desenhar, no âmbito teórico exige-se uma consagração efetiva e disciplinada relativamente à observação direta da pintura, vertente essencial, mas não única. Qualquer estudo da pintura beneficia igualmente de observações e comentários já existentes realizados por outros autores, por outras investigações, muitas vezes indicando aspetos apercebidos e revelando outros subjacentes, essenciais para a compreensão das intenções do pintor ou para o entendimento do carácter e valor estético que a obra adquire. A contemplação da pintura intensifica-se pelo estudo, conduzindo-nos ao confronto com a cultura visual que a envolve. No presente estudo é prioritário estabelecer um discurso direto sobre aquilo que as pinturas oferecem ao olhar, e não tanto sobre o conjunto de conhecimentos que «gravitam em torno da obra». Porém, não é legítima, nem útil, a construção de um discurso completamente desviado das circunstâncias específicas em que emerge a «natureza-morta integrada», porque parte da

¹¹ SOURIAU, 2004, p. 699.

sua riqueza artística e conceptual se encontra ainda no «elo» que a liga ao sistema pictórico e, por sua vez, ao sistema conceptual da imagem que a acolhe e ao qual se adapta.

Há especificidades transversais à formação base e à experiência dos pintores, que aqui serão determinantes. Considerando os pintores dedicados à arte figurativa (como é o nosso o caso), está claro que o olhar comporta o saber da representação, ou seja, o saber realizar sobre um plano, através dos meios plásticos e gráficos, por «ciência própria», a imagem verosímil de uma realidade conhecida e observada, ou mesmo a imagem de uma realidade inexistente. Na observação direta da pintura, o pintor está altamente sensibilizado para detetar, com o maior rigor possível, as possibilidades ou impossibilidades da verosimilhança estrutural e visual da realidade figurada.¹² Evidentemente, em pintura, na construção da presença das coisas, entronca toda uma série de decisões estruturais e de operações plásticas conducentes a um efeito desejado, o que significa que para a constatação de um *certo efeito da presença* o pintor conhece o artifício da causa. É evidente que o olhar do pintor comporta um sentido crítico sobre a representação pictural, sobretudo a nível técnico e estético. Nesse sentido, a exegese teórica aqui proposta, sobre as formas preliminares da natureza-morta, assumirá, em certos pontos, os contornos de uma teoria crítica.

Devemos considerar um outro atributo do olhar do pintor, que refluí daquilo que ele escolhe e do modo como observa e representa a realidade (Fig. 1). Certamente, o objeto, que se *delimita e enquadra*, e o modo como se *delimita e enquadra* constituem a expressão do próprio olhar, e evocam, pelo menos desde a «emancipação» da natureza-morta, um quadro de motivações psicológicas e poéticas.

O olhar que aqui lançamos sobre as *formas preliminares da natureza-morta* delimita o acessório ou o «efeito lateral» de um sistema pictórico dominante mais complexo e mais vasto. Este olhar foca-se naquilo que Norman Bryson designa «low plane reality».¹³ O enquadramento do acessório exprime, também, o modo *detalhado* do olhar que se lança sobre a realidade representada ou sobre a pintura propriamente dita.

¹² Para este fator contribui também, substancialmente, a nossa experiência pedagógica: desde 2006 que lecionamos *Desenho* na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

¹³ BRYSON, 2008, pp. 90



Fig. 1. *Bloco de madeira com pregos*. Luís Fortunato Lima. 2008. Coleção particular.

A descrição minuciosa das «realidades menores», em pintura, proporciona, por si só, a «separação do espectador de um modo de ver prévio»,¹⁴ o que justifica uma reflexão sobre o sentido de tal visão dentro do quadro em que esse tipo de descrição surge.

Objetivos e questões

A presente dissertação reúne uma série de conhecimentos relevantes para quem pretende obter ou prosseguir conhecimentos sobre as formas preliminares da natureza-morta em Portugal. Mas procura, também, constituir-se um ponto de partida para enriquecer a contemplação das mesmas, ato que institui a fruição e o valor do uso da pintura. À parte destes objetivos genéricos, existe uma série de objetivos sucessivamente mais restritos, que, naturalmente, se prendem com as questões que foram surgindo desde o início da investigação e se desenvolveram ao longo dos diferentes capítulos da tese.

¹⁴ BRYSON, 2008, pp. 64-65.

O escasso panorama de estudo preexistente sobre o nosso tema¹⁵ não nos facultava respostas a duas das questões mais importantes que surgiram no início da investigação: em que medida as representações de «objetos de natureza-morta» marcam presença na pintura portuguesa? E qual a quantidade de obras de explícita qualidade quanto ao tema que aqui focamos? Um dos principais objetivos (neste caso, metodológico) foi criar esse levantamento geral, e, por consequência, estabelecer o catálogo que compõe o volume 2. Neste reúne-se um conjunto de fotografias por nós obtidas no âmbito do levantamento que, por si só, julgamos que constitui uma base de estudo importante para qualquer investigação futura que se faça sobre o tema. Efetivamente, este trabalho permitiu colmatar a necessidade de observar diretamente todas as pinturas que nos interessavam.

A elaboração dos conteúdos da tese propriamente dita (volume 1) orienta-se por uma série de questões que estabelecem objetivos de conhecimento e de reflexão teórica.

Os capítulos 1 e 2 antecedem estrategicamente a imersão no tema principal da tese. Considerando o que acima foi referido sobre a delimitação do objeto de estudo, sobre a explicitação do âmbito teórico e do olhar do artista, pretende-se nestes capítulos esclarecer e aprofundar algumas questões: o que caracteriza a pintura e o género natureza-morta? O que é o detalhe em pintura? O que é que se implica, psicofisicamente, no olhar sobre um detalhe? O que significa interpretar o detalhe na pintura antiga?

O capítulo 3 tem como amplo objetivo caracterizar o efeito da presença das coisas na pintura portuguesa antes do aparecimento da natureza-morta em Portugal. Nesse contexto, estabelecemos quatro grandes subcapítulos.

O primeiro subcapítulo, como o título indica, tem como objetivo *constatar a presença, o prazer e a poética da «natureza-morta»* na pintura portuguesa, antes do aparecimento da natureza-morta, o que obviamente requer uma reflexão sobre estas noções, procurando, em simultâneo, estabelecer o seu reconhecimento direto na «natureza-morta integrada».

O segundo subcapítulo pretende informar, numa base quantitativa, a presença da «natureza-morta integrada» na produção pictórica portuguesa, antes do aparecimento da

¹⁵ Chegamos rapidamente à conclusão de que os estudos são praticamente inexistentes, com a exceção de um artigo publicado por Reynaldo dos Santos, em 1959, na revista *Colóquio*, e algumas muito breves e dispersas notas que aparecem em estudos sobre temas mais genéricos da pintura portuguesa. Sobre eles falaremos oportunamente nos capítulos 1.3. e 3.1.

natureza-morta, abrangendo os diferentes meios e suportes técnicos (desenho, *fresco*, pintura azulejar, iluminura, pintura a óleo). Nesse contexto, problematiza-se o próprio processo de identificação e seleção das obras. Parte importante deste subcapítulo destina-se, ainda, a destrinçar, dentro de cada uma das referidas tipologias de obras, as diferentes formas de integração dos «detalhes de natureza-morta».

No terceiro subcapítulo pretende-se analisar diferentes aspetos da *construção da presença* de algumas obras selecionadas. Esses aspetos são: os *dispositivos de presença*, o *desenho* e o que designamos de *re-presentação pictural* - aspeto este que se delimita com recurso a outras duas expressões estrangeiras: *pictorial render* e *rendu pictural*. De forma sumária, pretende-se perceber quais os métodos estruturais e de representação utilizados pelos pintores antigos, e em que medida poderemos falar da representação de objetos reais, de situações reais e de conjuntos estudados diretamente «do natural». Dentro das condicionantes impostas pela ausência de documentação sobre o assunto, que implicou realizar deduções através da observação das pinturas, a nossa análise concorre para perceber os processos criativos da «natureza-morta integrada» e as práticas de ateliê.

Finalmente, o quarto subcapítulo incide sobre a percepção dos desvios e obstáculos que caracterizam a visualidade da pintura antiga. De uma forma transversal, pretendemos mostrar que as «naturezas-mortas integradas» exibem, muito frequentemente, aspetos resultantes da natural alteração e deterioração progressiva da pintura. É importante mostrar como essas alterações, onde se incluem também intervenções de conservação e restauro, interferem significativamente na percepção da imagem e da presença plástica da pintura, facultando uma leitura desviante da conceção primordial da imagem pintada.

O capítulo 4 surge como contraponto ao capítulo 3. Tem como objetivo estabelecer uma outra vertente da contemplação da imagem, a da interpretação. A interpretação constitui a procura/produção de sentido das coisas dentro da imagem da pintura, o que, dada a natureza «integrada» do nosso objeto de estudo, implicará todo o sistema pictórico e temático que acolhe essas representações. No seu conjunto, os subsequentes capítulos orientam-se pela necessidade de refletir três questões: o efeito da presença e a ordem das coisas poderão, ou não, por si só, adquirir um significado dentro da pintura? De que modo os detalhes podem desempenhar funções significantes num plano ideológico e teológico? E (não menos importante), será possível que o efeito da intimidade da presença, o carácter «descritivo», «realista» ou «naturalista» da

representação, tenha uma relação própria com o carácter simbólico dos objetos no contexto da pintura sacra?

Por fim, o capítulo 5 compõe um conjunto de notas de investigação realizadas sobre uma seleção, bastante restrita, das mais importantes formas preliminares da natureza-morta dentro de cada meio técnico elencado. Essas notas retomam as análises e modos interpretativos previamente abordados, e pretendem facultar ao leitor uma fonte de informação para o estudo das obras comentadas contribuindo para a contemplação do seu valor artístico, estético, cultural e simbólico.

Processo e método

Quando decidimos realizar este trabalho tínhamos uma perceção bastante incompleta das «naturezas-mortas integradas» portuguesas, o que exigiu um processo de procura sistemática de obras relevantes para o nosso tema. Além da consulta de diversos estudos realizados sobre a pintura anterior a 1630,¹⁶ percorremos visualmente importantes fontes de catalogação e inventário com registo fotográfico, pertencentes a museus e outras instituições nacionais.¹⁷ Identificadas as pinturas que incluem representações de artefactos e elementos naturais em autonomia relativa, o passo subsequente (sem que, no entanto, se fechasse a possibilidade de outras pesquisas posteriores) foi estabelecer um plano de observação e registo fotográfico dos detalhes. Este processo implicou contactos e pedidos de autorização a cerca de sessenta instituições e proprietários distribuídos por várias localidades do país. O plano foi cumprido quase na íntegra, permitindo que observássemos e registássemos a esmagadora maioria dos detalhes identificados. Constituem exceção cerca de uma dúzia de casos, pelo facto de algumas obras se encontrarem inacessíveis, ausentes ou em processo de restauro, ou por impedimentos de deslocação, como sucedeu com as

¹⁶ Por exemplo: PORFÍRIO, 1991; PEREIRA, 1995; PAULINO, 1995; CHORÃO & DESWARTE-ROSA, 1997; CAETANO, 1998; SERRÃO, 2002; SERRÃO, 2009; CARVALHO, 2004; CASIMIRO, 2004; RODRIGUES, 2009; HENRIQUES, 2010.

¹⁷ *INVENTÁRIO DE COLEÇÕES PORTUGUESAS TUTELADAS PELA DGPC*, s.d. - acessível online através das bases de documentação MatrizNet e MatrizPix; *INVENTÁRIO ARTÍSTICO DE PORTUGAL*, 1966; *INVENTÁRIO ARTÍSTICO DO PATRIARCADO DE LISBOA*, s.d.; *INVENTÁRIO ARTÍSTICO DA ARQUIDIOCESE DE ÉVORA*, s.d.; o *INVENTÁRIO ARTÍSTICO DA DIOCESE DO PORTO*, s.d.; Inventário de Pintura do Concelho de Faro: MELLO & SERRÃO, 2000. Pesquisamos também sítios da internet que os museus e arquivos portugueses possuem e gerem a um nível particular, como é o caso do *PORTAL DE PESQUISA DO ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO*, s.d., ou o *PORTAL DE PESQUISA NAS COLEÇÕES DA BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL*, s.d..

pinturas existentes na ilha da Madeira, das quais obtivemos imagens fotográficas através do Museu de Arte Sacra do Funchal. Com o material resultante deste levantamento compusemos o catálogo (volume 2), que se revelou um importante auxiliar da memória, sem o qual o presente estudo não poderia ter sido realizado. Assim, o segundo volume assume-se como resposta ao primeiro e ao problema maior de investigação com que nos depáramos. Este processo demorou cerca dois anos e meio a ser concretizado.

Porém, todo este processo proporcionou mais do que a elaboração de um catálogo de estudo. Possibilitou outras duas coisas, muito importantes: permitiu tomar conhecimento de obras que se conservam nas reservas de vários museus, ou em espaços restritos de certas instituições, observar obras que, por vezes, não se apresentam nas bases de dados ou inventários; como ainda, contactar com diversos dirigentes de instituições, historiadores, conservadores, comissários, técnicos de restauro, pessoas que conhecem, estudam e vivem na vizinhança das obras. Proporcionou, também, importantes «trocas de impressões», opiniões, comentários, que, no essencial, constituem um processo de aprendizagem direta, naturalmente refletindo-se na perceção das pinturas, nos vetores de orientação deste estudo e no desenvolvimento de certas ideias e opiniões que apresentamos.

A estruturação dos conteúdos da tese estabilizou depois desta fase, uma vez que só então dispusemos de dados suficientemente articulados para produzir generalizações empíricas pertinentes. Devemos realçar a importância do banco de imagens por nós constituído, nele se integram fotografias de boa e, por vezes, excelente qualidade (por razões de economia, só cerca de metade figuram no catálogo e em pequenas dimensões). Essa qualidade possibilitou-nos a análise e confrontação de imagens em maiores dimensões e a cores. As figuras apresentadas na tese são a mera ilustração de um processo mais rigoroso. Dever-se-á ter em conta que tais análises das imagens captadas ocorreram posteriormente a um processo de observação direta da pintura, de modo que o olhar lançado sobre as fotografias estava já orientado por identificações, informações e objetivos previamente considerados.

Paralelamente a este processo, exigiu-se também uma instrução teórico-histórica (digamos assim) sobre a pintura em estudo. Realizamos uma série de leituras sobre a pintura portuguesa da época, mas também sobre a pintura estrangeira coetânea, sobretudo do Norte da Europa. As leituras incidiram quase exclusivamente sobre estudos realizados no contexto da história, cultura e teoria da arte, estendendo-se pontualmente aos domínios da tratadística, história geral e a alguma literatura de cariz

espiritual ou teológico, publicada sobretudo durante o século XVI, mas também em outras épocas. Consultamos diversos estudos e catálogos de exposições sobre as pinturas de naturezas-mortas realizadas no século XVII e posteriores, considerando a importância em realizar analogias formais e conceptuais entre as formas preliminares da natureza-morta e as obras autónomas. Aliás, este é um tipo de análise comparativa que se realiza regularmente ao longo da tese.

Como vimos, a estruturação dos capítulos segue uma ordem lógica: estabelece, previamente, bases concetuais sobre a natureza-morta e sobre o olhar que se lança sobre o detalhe, seguindo-se a análise e observação direta das «naturezas-mortas integradas», para, posteriormente, dar lugar a questões sobre o seu sentido dentro do sistema pictórico em que se incluem, finalizando com um capítulo no qual se comentam as mais importantes formas preliminares da natureza-morta em Portugal, retomando todas as matérias que as precederam. Esta lógica é aplicada em cada um dos capítulos e em cada análise particular. Cada capítulo, ou subcapítulo, exigiu uma elucidação dos termos propostos em título e dos conceitos que os mesmos transportam. Para tal, elegemos como ponto de partida as definições propostas em diferentes dicionários de línguas, de artes, de filosofia, de símbolos ou vocabulários de estética, publicações originárias de épocas diversas, entre o século XVI e o presente, e realizadas em diferentes línguas (português, espanhol, francês, inglês).

De acordo com tudo isto, o processo de escrita segue uma estratégia bastante clara, faseada, que implica partir para a análise do detalhe, do seu aspeto ou da sua possível função dentro da pintura, depois de considerados os conhecimentos sobre as matérias em apreciação. Por exemplo, foi necessário definir a noção e a essencialidade operativa do *quadro* antes de refletir sobre a representação de «quadros dentro de quadros»; de igual modo, num contexto bem diferente, foi necessário perceber o que é, e como funciona, na sua essência, o *símbolo*, antes de enveredarmos pelo sentido e valor simbólico das jarras com flores no tema da *Anunciação*. É natural que o leitor considere esta estratégia de estudo e reflexão teórica como a expressão de uma «perspetiva funcionalista» do detalhe em pintura. Essa leitura é legítima, pois defendemos que o trabalho pictural descritivo, detalhado, concede ao *particular* a intenção de «afetar» o espectador com a «intimidade» do representado: o detalhe «realista» ou «naturalista» constitui um efeito «persuasivo» da presença, ou melhor, da «verdade da presença». O objeto enquanto símbolo só tem sentido na imagem da pintura quando ele é eficaz na ligação que estabelece entre o espectador e o meta-pictórico. No entanto, teremos de

refletir profundamente sobre a possibilidade de o sentido funcional do detalhe se alterar substancialmente desde o momento em que se «isola», ou «desloca», do sistema pictórico onde surge.

Devemos finalmente referir que o nosso estudo colocará ao leitor um dúplice exercício mental, em si mesmo refletindo os dois grandes momentos do processo pelo qual se realizou. Por um lado, ao evidenciar a experiência direta do detalhe, considerando que o detalhe só tem *plena existência* nesse momento, por outro, ao incitarmos a uma certa «distanciação» dessa mesma experiência, considerando a necessidade de observar o próprio olhar - isto é, *olhar o olhar*, e não apenas o que através dele se vê.

1. A Natureza-Morta

1.1. Natureza-morta: desmontar, questionar, escavar o termo

No seu entendimento mais englobante e típico, o termo *natureza-morta*¹⁸ indica uma temática de pintura centrada na representação de artefactos, alimentos, flores e/ou animais mortos, geralmente dispostos sobre um plano horizontal, dentro de um nicho ou pendurados na parede. Por via de imagens e de *clichés* abundantemente replicados, difundidos e popularizados, todos sabemos, atualmente, a que tipo de imagens se refere. Isto é, todos sabemos como se parece uma natureza-morta. Mas saberemos, efetivamente, expor a base conceptual que subjaz ao termo, à formalidade das pinturas, à prática desta pintura e à sua fundamentação enquanto género pictórico?

Repare-se que o género de pinturas a que chamamos, em Portugal, *natureza-morta* tem, noutras línguas, denominações diferentes, compostas por palavras com sentidos literais distintos do português. A consulta de dicionários bilingues atuais permite verificar algumas dessas diferenças, mas também semelhanças, entre os termos atualmente em uso em diversas línguas europeias: português, espanhol, francês, italiano, inglês, alemão e neerlandês.¹⁹ Desde logo, torna-se possível formar dois grupos de termos (e, por conseguinte, de países), em que o sentido estrito das palavras diverge: o primeiro grupo contém: *stilleven*, *stilleben* e *still-life*, que correspondem ao neerlandês, ao alemão e ao inglês, respetivamente. O segundo grupo contém: *nature morte*, *natura morta*, *naturaleza muerta* e *natureza-morta*, que correspondem ao francês, italiano, espanhol e português, respetivamente; embora o termo espanhol *bodegón* seja também aplicado.

¹⁸ Embora o termo *natureza-morta* se constitua pela junção de dois termos, deve ser interpretado como um só. O mesmo sucede com o termo inglês *still-life*. A opção pelo emprego do hífen comporta esse desígnio, como se verifica em várias publicações de referência (por exemplo: FRANÇA, 1962-64; PEREIRA, 2010; MIEGROET, 1996). No entanto, advertimos para o facto de alguns autores não empregarem o hífen, incluindo alguns que citaremos mais abaixo. Na língua francesa, espanhola e italiana não se verifica o emprego do hífen.

¹⁹ Excetuando, talvez, Portugal e Inglaterra, estas são as línguas dos países europeus onde a partir do século XVII se verificou uma produção mais acentuada de pinturas de *naturezas-mortas* (FRANÇA, 1962-64; MAILLARD, 1975; MIEGROET, 1996; SCHNEIDER, 1999; STERLING, 1959).

Stilleven, stilleben, still-life

Segundo John Loughman, os termos *stilleben* e *still-life* são uma tradução direta do neerlandês *stilleven*, o qual foi pela primeira vez documentado, em inventários de bens mobiliários, nas cidades de Amsterdão e Leiden, entre 1639 e 1647.²⁰ O termo pode decompor-se em duas palavras, *still* e *leven*, cujo significado em neerlandês atual é: *still* = *imóvel* e *leven* = *vida*. Todavia, os significados de *still* e de *leven*, aparecem nalgumas publicações atuais - francesas, portuguesas, italianas, espanholas - com significados diferentes, criando uma certa confusão relativamente ao seu entendimento.²¹ De forma variável, os autores indicam que o significado de *stilleven* é «natureza imóvel», «modelo inanimado» ou «modelo natural», situação que apenas se explica por uma associação de dois factos: o facto de as palavras *nature*, *natura* ou *natural* (que advém de natureza) serem aplicadas, desde há largos séculos, no sentido de *modelo* (*Do Tirar Pelo Natural*, de Francisco de Holanda, é prova disso); e o facto de *leven* poder também significar *modelo*, no século XVII, no contexto da prática da pintura, segundo afirma John Loughman.²² Além destas possibilidades interpretativas, é possível encontrar também, embora em documentos mais antigos, a interpretação de *stilleven* como «vie coye», que significa «vie silencieuse» em francês moderno ou «vida silenciosa». Neste último caso, resultado da tradução, algo legítima, de *still* como *silêncio*, parece valorizar-se um sentido poético da presença das coisas. Em todos os casos, na tradução dos termos *stilleven*, *stilleben* ou *still-life* para as outras línguas referidas, subsiste um desígnio interpretativo do género pictórico que atua sempre em favor de um sentido global e em prejuízo do seu sentido literal.

Nature morte, natura morta, naturaleza muerta, natureza-morta

Segundo as diversas fontes consultadas, o termo *nature morte* é cunhado em França, em meados do século XVIII, com o contributo de Denis Diderot que, inicialmente, interpretou o género pictórico como «nature reposée» e «nature

²⁰ LOUGHMAN, 2010, pp. 47-48, 65, nota nº 11.

²¹ Refletimos, já, sobre as questões que aqui se anunciam, assim com as que se seguem neste parágrafo (LIMA, 2013, pp. 54-55).

²² LOUGHMAN, 2010, p. 65, nota nº 11.

inanimée».²³ Contudo, o termo *nature morte* ganhou maior relevância e popularidade, sendo adotado e traduzido para outras línguas que, dessa forma, acolheram a herança canónica francesa. Deve dizer-se, relativamente a Espanha, que o termo *bodegón* não foi verdadeiramente substituído por *naturaleza muerta*. *Bodegón* manteve-se até aos dias de hoje, sendo empregue como sinónimo de *naturaleza muerta*, mas por facilitismo e deriva de uma conceção moderna, mais alargada. Durante o século XVII, no contexto da pintura, *bodegón* aplicava-se unicamente a representações de alimentos e «cenas de cozinha».²⁴

Relativamente a *natureza-morta*, não é ainda evidente a sua forma de entrada em território nacional, contudo são conhecidos alguns dados interessantes a esse respeito. Partindo da biografia do pintor português Baltazar Gomes Figueira (1604 - 1674), cujo demorado aprendizado foi feito em Sevilha, sabe-se que as pinturas de objetos diversos, flores, alimentos e animais mortos, eram praticamente desconhecidas em Portugal nos inícios do século XVII. A este pintor se atribui a importação, via Espanha, deste tipo de pintura, e a sua disseminação no nosso país, embora com o nome *bodegones*.²⁵ Já em finais do século XVIII, o *Tratado de Imitação em Belas Artes*, de António Ribeiro dos Santos, denota a ausência de um termo específico para o que em França já se chamava *nature morte*. António Santos segue, no entanto, uma hierarquia dos géneros de pintura em tudo semelhante à que estabeleciam os academistas franceses como Féliben, em 1667,²⁶ e Diderot, em meados do século XVIII. Como explica Joaquim Oliveira Caetano, citando António Santos:

«dividiam-se os pintores em cinco categorias, por ordem hierárquica, cabendo a primazia ao “pintor que historea, e gruppá, histo é, que representa figura da história”, situando-se em

²³ MAILLARD, 1975, p. 96.

²⁴ Interpretada literalmente, a palavra *bodegón* designa o que em Portugal conhecemos como *taberna ou tasca*: um estabelecimento popular para beber e comer a baixo custo. Existe uma relação estreita, e efetiva, entre o *bodegón* (pintura) e este tipo de estabelecimentos populares. Segundo Norman Bryson, o *bodegón*, género singular de pintura espanhola, é corretamente interpretável como *quadro de cozinha* (BRYSON, 2008, p. 63). Para desenvolvimento de *bodegón* consultar: BREUILLE, 1989, pp. 43-46; CHERRY, 1996, pp. 209-212; CHERRY & JORDAN, 1995, pp. 36-43.

²⁵ «Baltazar Gomes Figueira (...) Famoso como pintor de *bodegones* (tal como então se apelidavam as naturezas mortas)» (SERRÃO, 2009, p. 97).

²⁶ No prefácio às *Conferences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667* (editado em Paris em 1668) Féliben escreve que «os que pintam animais vivos merecem mais estima do que os que representam coisas mortas e sem movimento», estando acima destes os pintores de homens e os de história sacra e profana (citado por Joaquim O. Caetano - CAETANO, 1999, p. 15).

segundo grão de importância “o retratista que faz reproduzir os rasgos e feições de hum homem determinado e nos multiplica o nosso ser com a mesma semelhança da nossa imagem”, e em terceiro “o paysagista que finge payses, campinas, arvoredos, prados, fontes, marinhas e muitos outros objectos da natureza e da arte, ou grandes e magestozos em estylo heróico, ou campestres em estylo pastoral”. Abaixo do pintor de paisagem situam-se então as categorias dos pintores “decorativos” – o “ornatista” e o “florista que copia flores do natural ou forma vistas artificiaes de flores e grotescos”».²⁷

Os pintores que neste tratado mais se aproximam a *pintores de naturezas-mortas* são, evidentemente, os que correspondem à categoria mais baixa.

Embora não se tenha investigado em profundidade as origens do termo *natureza-morta* em Portugal, talvez seja na *Collecção de Memorias* de Cyrillo Volkmar Machado, com primeira publicação em 1823, que ele aparece pela primeira vez, numa secção de texto dedicada ao pintor Joaquim Manoel da Rocha.²⁸ Contudo, só em 1875 aparece *explicado* em português, no *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, de Francisco de Assis Rodrigues. Nesta obra, o autor cita parte do texto de Cyrillo Machado, acima referido:

«Natureza Morta: assim chamam aos desenhos ou quadros que representam a collecção de pedras, conchas, buzios e outros objectos naturais e insensíveis. *Achava-se às vezes (Joaquim M. da Rocha) sem encomendas, e n’esses intervalos pintava fogos, búzios, conchas e outros objectos de natureza morta, tudo com a maior verdade, óptima composição e toque magistral*».²⁹

Pela associação que aqui se estabelece, entre os objetos que servem de exemplo e a expressão «naturais e insensíveis», é possível perceber o termo *natureza-morta*, que evocava, em Portugal, no século XIX, o carácter inerte e *não-vivo* daqueles objetos representados. Desde então, a sua significação parece ter-se alargado substancialmente, tornando-se atualmente mais vaga.

Reflexão

Se, por um lado, temos *natureza-morta*, por outro, temos *vida-imóvel* (conforme tradução direta do inglês). Aparentemente, as diferenças entre os termos anunciam

²⁷ CAETANO, 1999, p. 15.

²⁸ Ver MACHADO, CARVALHO & CORREIA, 1922, pp. 93-95.

²⁹ RODRIGUES, 1875, pp. 267-268 (itálico nosso).

interpretações distintas de um género, o que justificaria o uso de palavras com sentidos literais diferentes. O fator que parece suscitar maior divergência é a contraposição entre as palavras *morta* e *vida*. A leitura de *still-life* remete-nos para uma relação humana com as coisas, isto é, remete-nos para a comparência da vida nessa convivência com as coisas, apesar de imóveis. Na leitura de *natureza-morta* sugere-se um esvaziamento dos *corpos*, como se tratasse da representação de contentores sem conteúdo, sem vida. Este desacordo das palavras que, conseqüentemente, resulta numa inconformidade de sentido, e numa certa contraposição entre diferentes concepções de um género pictórico, foi identificado por Pierre Skira, que considera o termo *nature morte* inadequado.

«O termo francês para still life, “nature morte”, traduzido literalmente [para o inglês] designaria “dead nature”. E “dead nature” não existe. Este termo depreciativo e punitivo foi imposto pelos eruditos do século dezassete em França para categorizar e caracterizar os géneros da pintura de acordo com a hierarquia dos temas, mas as pinturas revelam uma natureza que é tudo menos morta e uma morte que é tudo menos natural (...) o termo “nature morte”, que concede à morte demasiado do silêncio e antecipação da vida comum não é muito bem aceite atualmente (...) Na Flandres, e mais particularmente na Holanda, este termo indica uma prática do olhar e uma atitude em relação ao mundo do ‘dia-a-dia’ e à vida dos sentidos que difere substancialmente do precedente».³⁰

Stilleven foi o primeiro termo a surgir (embora no contexto de inventários de bens) no sentido de conter toda a diversidade de coisas ou conjuntos de coisas representadas. Portanto, é relevante perceber a razão, ou razões, pelas quais surgiu outra designação. Quando elucidamos o termo *stilleven*, encontramos uma forma de dar sentido aos diferentes termos usados, e de conciliá-los, por via da interpretação simultânea de *leven* e de *nature* como *modelo*. Mas, por seu lado, o texto de Pierre Skira desfaz essa conciliação, ao mesmo tempo que enfatiza uma necessidade, ou vontade, por parte dos canonistas franceses, de caracterizar depreciativamente o tipo de pintura aqui em causa.³¹ Esta contraposição de termos interessa-nos principalmente no sentido em que configura uma base crítica para refletir sobre o significado englobante das pinturas, da prática e do género. E, neste sentido, interessam mais os aspetos unificadores do que os fundamentos separatistas. Haverá outras possibilidades de conciliar *stilleven* com *natureza-morta*? Será possível, à parte esse atrito terminológico, um entendimento genérico sobre este tipo de pinturas?

³⁰ SKIRA, 1989, pp. 7, 37, 42 (tradução nossa).

³¹ Este argumento é desenvolvido em SKIRA, 1989, pp. 37-47.

As palavras *leven*, *leben* e *life* (vida) substituem a palavra *natureza* (ou vice-versa); e a palavra *still* (imóvel) substitui a palavra *morta* (ou vice-versa). Que correspondência poderá estabelecer-se entre *natureza* e *life*, e entre *morta* e *still*? A fonte etimológica da palavra *natureza* mostra a possibilidade de uma correspondência com *vida*, que importa assinalar e sobre a qual interessa refletir:

«NATUREZA: do latim *natura*, transcrição do grego *phusis*, de *nasci*, nascer (...) *phusis* evoca uma ideia de tumefacção, de germinação, assim com a maioria das ideias aparecidas depois expressas no vocábulo *natureza*». ³²

Embora o substantivo *natureza* tenha atingido, desde a antiguidade até aos nossos dias, significados filosóficos diversificados e, por vezes, concepções difíceis de conciliar, ele pode referir-se a uma realidade física mas também a uma entidade abstrata ou sem corpo, eventualmente transcendental ou mística.³³ Por um lado, como um conjunto de coisas existentes (realidade na qual se inclui o Homem) e estrutura essencial das mesmas; por outro, como *força* (metafísica) e princípio ordenador do cosmos, abarcando a capacidade de determinar o comportamento de todas as coisas materiais e imateriais (daí as expressões: *natureza animal*, *natureza humana*, etc).

Os conceitos de *germinação* e de *nascer*, conforme apontados por Gérard Legrand, podem inscrever-se no conceito de *vida*, como potencialidade e condição essencial da mesma. Apesar de não existir, atualmente, uma definição para totalizar os fenómenos «assimilação, crescimento, possibilidade de reprodução», a noção de *vida* poderia aproximar-se desse desígnio, como parte integrante da natureza.³⁴ Contudo, *vida* não se constitui apenas como conceito, que decorre unicamente dos fenómenos supra-referidos, porque também decorre das particularidades da relação do Homem com a natureza e dos homens entre si. Nesse sentido, considerando ainda as atitudes humanas na sua relação com a religiosidade, a espiritualidade ou a *transcendência*, de uma forma geral, talvez seja possível começar a considerar uma ideia muito mais abrangente e complexa: a *existência* humana. É, de resto, comum na filosofia ocidental, nas ciências e mesmo no senso comum, a divisão genérica da natureza entre coisas animadas e inanimadas, ou entre seres vivos e seres não vivos, sendo que nas ciências o

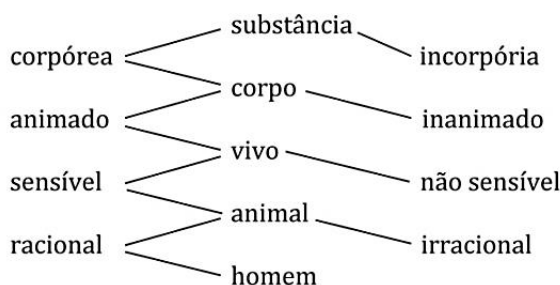
³² LEGRAND, 1991, pp. 277-278.

³³ LEGRAND, 1991, pp. 277-278.

³⁴ LEGRAND, 1991, p. 384.

que distingue os seres vivos dos não vivos são as funções vitais, das quais depende a vida: nutrição, relação e reprodução.

O amplo reconhecimento desta divisão entre seres vivos e não vivos, animados e inanimados, e a sua aceitação em domínios diversos, tem origem na classificação lógica da substância de Aristóteles, compreendida e difundida pela célebre *Árvore de Porfírio*,³⁵ um diagrama que mostra uma organização da natureza (como entidade englobante) a partir da substância até ao homem, baseando-se num sistema de divisões por negações, conforme o que se segue:



No pensamento de Diderot (século XVIII), a dualidade animado/inanimado na natureza constitui uma contraposição decisiva: «a afirmação da unidade da matéria inanimada (cósmica e mineral) e da matéria viva».³⁶ A hierarquia dos géneros pictóricos estabelece-se, então, de acordo com esta conceção filosófica:

«A natureza diversificou os seres entre aqueles que são frios e sem movimento, vida ou pensamento, e aqueles que vivem, sentem e pensam. Esta linha foi traçada para toda a eternidade: teria sido suficiente para chamar pintores de género aos imitadores da natureza crua e morta, e pintores de história aos imitadores da natureza viva e consciente, e a disputa teria sido resolvida».³⁷

³⁵ «Árvore de Porfírio: Diagrama que reúne os ensinamentos contidos num tratado de Porfírio, filósofo alexandrino (203-305), na ocorrência a subordinação dos conceitos segundo as categorias de Aristóteles. Tendo sido conservado pela tradição romana e medieval, foi abundantemente utilizado, com algumas variantes, pela maior parte dos Escolásticos. Assenta num sistema de divisões por negações (...) é um bom exemplo, embora indirecto, do método de Aristóteles enquanto oposto à *diérese* de Platão e na medida em que introduz uma distinção ilusória entre *vivo* e *sensível*, baseada na distinção entre *vegetal* e *animal*» (LEGRAND, 1991, pp. 48-49). O diagrama que apresentamos foi extraído destas páginas.

³⁶ LEGRAND, 1991, p. 384.

³⁷ Denis Diderot, 1967, *Les Salons*. Citado por Pierre Skira (SKIRA, 1989, p. 39).

A consideração da pintura de género, onde se incluíam as pinturas de mesas postas e objetos diversos, como «imitação da natureza crua e morta», contribuiu para uma cunhagem definitiva do «punitivo» termo *nature morte*, que mais tarde se disseminou nos países já mencionados.

É importante reafirmar, agora, a definição de *natureza-morta* de Francisco de Assis Rodrigues, acima referida. Ela expressa a vontade de caracterizar ou qualificar o tipo de objetos representados: «de natureza morta e insensível», ou seja, aqueles que, segundo a *Árvore de Porfírio*, correspondem a substâncias corpóreas inanimadas ou, mesmo que vivas e animadas, correspondem a não-sensíveis, como plantas e flores; ainda que, atualmente, esta ideia possa não fazer sentido.

À representação deste tipo de assuntos se poderá acrescentar a representação de artefactos, como todos sabemos, e, também, a representação de animais mortos, não sendo por vezes claro o momento em que estes se interpretam como alimento. É certo que, à primeira vista, o termo *natureza-morta* suscita algo *que morreu ou que foi morto*: diante da representação de um cadáver é inevitável aceitar a intensificação psíquica de uma ausência. A morte é, pois, um estado de acinesia completa dos seres vivos, um estado de absoluta e irreversível sonervação das forças que os animam. Por tudo isto se deve interpretar a morte como subtração de propriedades aos seres vivos e não como qualidade intrínseca da existência dos objetos. Só metaforicamente se pode considerar os objetos inanimados como *naturezas-mortas*, do mesmo modo que só metaforicamente podemos considerar animais mortos como *still-lives*.

Morta, surge assim em correspondência com a falta de qualquer movimento (interno ou externo) que caracteriza os seres vivos, em especial os animais. A imobilidade, na sua relação com a incapacidade de desempenhar funções primárias, é, portanto, condição essencial da morte dos seres. Mas é possível, também, entendê-la por analogia, noutras situações, dado o estado disfuncional de um objeto ou a perda de sentido de qualquer coisa. Não será descabido sugerir que, ao pintar *naturezas-mortas*, produzem-se imagens «separadas» e «descontextualizadas» do uso, isto é: transpõem-se as coisas como formas, em inação. A imagem de um instrumento musical, por exemplo, só integra uma *natureza-morta* quando não está a ser tocado; da mesma forma que os peixes, que figuram neste tipo de representações, se encontram fora da água e sem vida. É certo que algumas pinturas, inequivocamente consideradas no domínio da *natureza-morta*, incluem também representações de animais vivos, como sucede, por exemplo, na *Natureza-Morta com Pêssegos e Papagaio* de Baltazar Gomes Figueira (Museu

Municipal de Óbidos) ou o *Agnus Dei* de Josefa D'Óbidos (Museu de Évora). Bem vistos estes exemplos, embora se trate da representação de animais que estão aparentemente vivos, a sua situação não é natural, já que ambos estão amarrados, impedidos de movimento e da sua vida natural. É menos raro encontrar, contudo, representações de variados insetos que, pontualmente, vão marcando uma presença vívida por entre diversas plantas, flores e frutos - como que atraídos por elas. Poderemos dizer que os insetos habitam essas composições, as quais, regra geral, se integram num espaço interior, construído para a vivência humana, e enquadrados na relação de escala de uns poucos elementos facilmente manuseáveis que ali foram colocados para pintar.

A expressão «pintar a inação», aplicada por José de Monterroso Teixeira num dos textos de abertura de *A natureza-morta nas colecções alentejanas*,³⁸ é deveras perspicaz e elucidativa de todas as questões que levantamos nesta breve reflexão. Porque «pintar a inação» não diz respeito à quietude das coisas. Sendo uma espécie de caracterização pela negativa, coloca em franca evidência aquilo que não se pinta ou que não se mostra, aquilo que não se pretende criar ou sequer sugerir - a ação. A expressão «pintar a inação», parece anunciar uma problemática onde a *pintura da quietude* se interpreta em contraposição à *pintura de história*, na qual existem figuras sempre comprometidas numa ação, numa narrativa e numa dilatação espaço-temporal que a natureza-morta tão caracteristicamente ignora.

1.2. A natureza-morta «existe», não se pode voltar atrás

Nas primeiras linhas do prólogo de *Looking at the Overlooked*, Norman Bryson diz o seguinte: «The first difficulty facing any book on still life painting lies in its opening move, in the assumption that still life *exists*».³⁹ Ora, para Bryson o problema está, segundo se percebe no decorrer do texto, no entendimento atual da natureza-morta como uma categoria da pintura que comporta obras oriundas de épocas e de contextos extremamente diversos: «Pompeii, Cubism, Dutch still life, Spanish still life, *trompe*

³⁸ TEIXEIRA, 1999, p. 9.

³⁹ BRYSON, 2008, p. 7.

l'oeil, collage. Why should these entirely different kinds of image be considered as a single category? »⁴⁰

Considerando que a categoria aqui em causa tem um requisito essencial, que é a representação em pintura de objetos diversos, de alimentos, de flores e/ou de animais mortos, num enquadramento que os autonomiza, torna-se possível demonstrar a factualidade dessa prática ao longo da história, sendo a natureza-morta um género de pintura defensável através deste critério, e tudo isto apesar de existirem outras implicações conceptuais nas inúmeras obras que abarca. Também é factual que, desde o século I d.C., essas práticas tiveram uma crítica e uma classificação nos géneros pictóricos⁴¹ que, no essencial, as menorizou.⁴² Este é um aspeto muito significativo, na medida em que marca, desde a antiguidade romana, uma posição crítica sistemática face a este tipo de pinturas. Também é significativo, e interessante de verificar, o facto de essa posição crítica não coincidir com o sucesso da natureza-morta junto do público perante a difusão substancial que este género de pintura teve em diferentes épocas e locais. Esta difusão verifica-se, por exemplo, na Roma Antiga, em Herculano e em Pompeia,⁴³ ou nos séculos XVII e XVIII, sobretudo nos países norte-europeus, mas

⁴⁰ BRYSON, 2008, p. 7.

⁴¹ A primeira classificação das pinturas em géneros é firmada por Plínio, o Velho, na *História Natural*, no século I d. C.. Pierre Skira transcreve-a da seguinte forma: «Os géneros nobres: deuses e temas mitológicos. Os géneros menores: pintura da realidades humildes (*humilia*), pintura de animais (“*aselli*”), representações de alimentos (*absonia*) e finalmente *ofertas* (*xenia*), em forma de alimentos que os Gregos abastados ofereciam aos seus convidados como gesto de hospitalidade» (SKIRA, 1989, p. 21).

⁴² *Rhypharographos* - foi como ficaram conhecidos os primeiros pintores de «realidades humildes», de «realidades baixas» ou de «objetos vis» (MIEGROET, 1996, p. 665) devido à sua colocação no nível mais baixo na classificação de Plínio, o Velho (século I d. C.), a qual se baseia na noção da Poética aristotélica de superioridade da tragédia e do género heróico sobre os outros géneros. Talvez por isso, ou pelo menos, em parte por isso, Plínio aplica o termo *rhypharographos* na *Historia Natural* (XXV, 112) como forma de insultar o pintor grego Piraeicus, o qual se dedicava à pintura de objetos, de alimentos e de animais. Segundo Norman Bryson «‘rhypharographer’ means painter of *rhyparos*, literally of waste or filth» (BRYSON, 2008, p. 136). «Pintor de *rhyparos*» entende-se, assim, não apenas como o pintor em cuja obra se contemplam «coisas sórdidas» (SKIRA, 1989, p. 22) como também pode entender-se como pintor cuja obra é coisa sórdida. Definitivamente, como refere Bryson (citado acima): «the association is with things that are physically and morally unclean».

⁴³ Segundo Pierre Skira a função das pinturas do período romano antigo, que podemos considerar «de transição» entre a pintura Grega e Romana, seria principalmente decorativa, estando situadas tanto em domínios institucionais como em propriedades particulares (SKIRA, 1989, p. 20). Isto indica, no mínimo, uma apreciação da presença dessas imagens, quer em contextos sociais, quer em ambientes privados.

também em França, Itália e Espanha, onde o mercado era vigoroso e motivava a existência de oficinas especializadas.⁴⁴

Ao que tudo indica, a vigorosa disseminação da natureza-morta ocorreu por força de um gosto do público, totalmente indiferente à posição *rebaixada* que ocupava na hierarquia dos géneros. Mas, ainda mais surpreendente, é o facto de se ter propagado indiferente ao interesse de inúmeros pintores que a praticavam (pelo menos em Espanha e Portugal, como mostra Joaquim Oliveira Caetano) para os quais a pintura de objetos e de flores era, frequentemente, uma espécie de último e humilhante recurso de trabalho.⁴⁵

Tendo como pano de fundo estas circunstâncias, a natureza-morta difundiu-se entre os estudiosos como um tipo de pintura cuja matriz conceptual se clarifica mais através daquilo que exclui e menos através de uma mensagem própria, como Gombrich anotou.⁴⁶ Isto pode traduzir-se «pelo afastamento da noção retórica de grandeza em favor da experimentação plástica sobre motivos comuns e num apelo através da ilusão e da técnica pictural à pura visualidade e ao prazer sensorial».⁴⁷ A este respeito, registre-se uma sugestão de Peter Cherry, que diz que as pinturas de naturezas-mortas do século XVII proporcionam uma intensificação da visão, no sentido em que oferecem «uma experiência visual de beleza natural muito mais intensa do que na presença da própria natureza».⁴⁸ Cherry observa, também, que a maioria dos pintores adotou, espontaneamente, estratégias compositivas, formais e estéticas que levaram a um típico efeito de presença dos objetos pintados; estratégias que, com evidência, remetem para a

⁴⁴ CAETANO, 1999, p. 17.

⁴⁵ «se a pintura de naturezas-mortas, e também de flores, representava um negócio seguro pela procura de mercado, a maior parte dos pintores só em último caso se dedicava a ele, e, frequentemente, não sem a consciência de estar a cometer uma traição à arte. (...) Estas oficinas, criadoras de peças de mercado seguro funcionavam frequentemente como último recurso para pintores que, por falta de trabalho, se encontravam temporariamente numa má situação económica» (CAETANO, 1999, pp. 16-17).

⁴⁶ Joaquim Oliveira Caetano retoma esta ideia de Gombrich (CAETANO, 1999, p. 18).

⁴⁷ CAETANO, 1999, p. 18. Esta posição de Caetano deve o seu fundamento a *The Art of Describing*, de Svetlana Alpers, que defende precisamente uma «pura visualidade» - *Ut pictura uta Viso* -, da pintura holandesa do século XVII (ALPERS, 1984). Neste livro, Alpers procura desfazer a herança iconológica de Erwin Panofsky, da qual refluí frequentemente sobre a natureza-morta do século XVII e XVIII a ideia de uma *simbologia disfarçada*; como acontece, por exemplo, em *Naturezas-Mortas* de Norbert Schneider (SCHNEIDER, 1999). A nosso ver, ambas as posições têm enorme interesse, embora nos pareça, também, que perfazem extremismos: pelo lado de Panofsky, tudo na pintura parece querer veicular significados (pendor de *idealismo*), e pelo lado de Alpers, praticamente tudo na pintura holandesa do século XVII parece fundar-se em absoluto desígnio descritivo (espécie de *realismo*).

⁴⁸ CHERRY, 2010, p. 24.

ideia de *encenação* das coisas sobre um palco parcialmente e cuidadosamente iluminado. Nas palavras deste mesmo autor,

«a representação dos motivos de perto e sob um ponto de vista baixo, contra um fundo escuro (...) trata-se evidentemente de uma fórmula extremamente artificial para representação do tema, menos preocupada com a vivência das coisas na realidade quotidiana do que com a facilitação da experiência pretendida perante pinturas colocadas a uma determinada altura na parede».⁴⁹

Falando genericamente, a pintura de naturezas-mortas realizadas na Europa entre 1600 e 1800 revela, quer uma preocupação acentuada com o efeito estético das pinturas, quer uma ordem de confronto com as coisas representadas. Tudo isto, no seu conjunto, confere maior intensidade aos estímulos sensoriais e uma atenção mais focada no trabalho minucioso e detalhado do pintor. Acresce a esta ideia o uso generalizado de formatos pequenos, inferindo uma relação espectador/pintura que se joga, principalmente, em relativa proximidade física.

Apesar de se valorizar todos estes aspetos, como características genéricas e essenciais da pintura de naturezas-mortas, não significa que em todas as situações se rejeite a possibilidade de uma significação sagrada e moral dessas imagens pintadas, como, aliás, também reconhece Caetano. Em certas obras, segundo diz, «a pintura de objectos inanimados, animais e frutos está numa zona de fronteira com a Alegoria moral e religiosa».⁵⁰ A este respeito poderiam expor-se diversos casos, mas basta pensar nas pinturas intituladas *vanitas* para colocar em jogo um sentido moralizador e religioso. Nestas pinturas, em particular, verificamos a predominância de alguns objetos (de origem natural ou fabricados pelo Homem) que, por um lado, têm forte carga simbólica no contexto cristão e, por outro, aludem a aspetos da vida terrena, ilusões e desejos humanos, os quais facilmente sugerem as ideias de perenidade e de fragilidade.⁵¹

⁴⁹ CHERRY, 2010, p. 21.

⁵⁰ CAETANO, 1999, pp. 17-18.

⁵¹ A palavra *vanitas* advém do latim, significa «vacuidade», da qual se depreende o vazio, a futilidade e a vaidade. Liga-se assim à pintura de naturezas-mortas que dão especial ênfase à natureza transitória da vida terrena. Ao contrário do que decorre do senso comum, as *vanitas* não se originaram com um propósito comiserador e depressivo. Pelo contrário, como explica Cherry, devemos interpretá-las a partir do seu papel positivo e redentor: «Na verdade constituem verdadeiros sermões visuais que alertam para a tentação e a vanglória das coisas mundanas (...) A brevidade da vida humana, a irrelevância dos feitos, dos bens e dos prazeres humanos, e a necessidade da preparação da alma para a eternidade perante as coisas derradeiras – Morte, Juízo Final, Céu e Inferno. (...) Em Espanha, as pinturas *vanitas* recebiam o nome *desengaño del mundo*. (...) Ainda que estas pinturas fossem melancólicas, não

Ainda assim, Caetano insiste que é por via da «pura visualidade» e do afastamento de qualquer desígnio narrativo da pintura que se pode entender a fraca capacidade das pinturas de naturezas-mortas em gerar interesse literário, precisamente no sentido em que se queixara Sir Joshua Reynolds:

«The account which has now been given of the Dutch pictures is, I confess, more barren of entertainment, than I expected. One would wish to be able to convey to the reader some idea of that excellence, the sight which has afforded so much pleasure: but as their merit often consists in the truth of the representation alone, whatever praise they deserve, whatever pleasure they give when under the eye, they make but a poor figure in description. It is to the eye only that the works of this school are addressed».⁵²

A esta espécie de improficiência literária, contrapõe-se a facilidade com que as pinturas de naturezas-mortas, realizadas entre 1600 e 1800, apelam à sensação e ao reconhecimento, à experiência ótica, mas também háptica, e à micro-perceção. Aqui poderá nascer um outro sentido simbólico da *vanitas*: não por via de um «simbolismo disfarçado», de que fala Norbert Schneider acerca da pintura deste período,⁵³ mas de um simbolismo subtilmente introduzido pela «pura visualidade», pela «visão que oferece tanto prazer», pelo puro apelo aos sentidos, pela «veracidade de representação» onde se enraíza a velha ideia de pintura como «imitação». Nesse sentido falaz e de embuste visual, as pinturas de realidades tangíveis, como os retratos e as pinturas de naturezas-mortas, com toda a sumptuosidade e abundância de bens materiais e de alimentos, podem ser interpretadas como *engaños del mundo*, segundo uma bem conhecida expressão espanhola. Talvez por isso, as *vanitas* eram chamadas, na Espanha do século XVII, *desengaños del mundo*.⁵⁴

A natureza-morta, como categoria de pinturas que abarca todos estes aspetos e os articula numa grande diversidade de subcategorias, incluindo obras oriundas de épocas muito diversas, ganhou uma dimensão construtiva e reproduzível sem precedentes durante todo o século XX. Tal sucedeu por duas vias essenciais: por um

pretendiam ser pessimistas, uma vez que o desengano levava à autoconsciência, ao arrependimento e à salvação» (CHERRY, 2010, pp. 36-37).

⁵² REYNOLDS, 1809, vol.2, pp. 369. Citado por Svetlana Alpers (ALPERS, 1984, p. XVIII).

⁵³ Norbert Schneider coloca-nos diante de três aspetos de *simbolismo disfarçado*, que afirma estarem frequentemente presentes nas pinturas de naturezas-mortas dos primórdios da Idade Moderna: (1) sentido alegórico relacionado com a fé (2) sentido tropológico ou figurativo que dizia respeito a questões de moral cristã (3) sentido anagógico ou místico que apontava para as coisas últimas (SCHNEIDER, 1999, p. 25).

⁵⁴ Ver nota 51 do nosso estudo.

lado, através de exposições temáticas de grande fôlego que tiveram lugar em museus de importância internacional e, por outro, através de muitos estudos de igual desígnio, alguns deles associados a essas exposições. O caso mais representativo talvez seja o da exposição que ocorreu no Museu de L'Orangerie em Paris, em 1952, intitulada *La Nature Morte de L'Antiquité à Nos Jours*, da qual resultou um livro/catálogo com o mesmo nome, com textos de Charles Sterling.⁵⁵

Devido ao enraizamento e ao fortalecimento da «suposição que a natureza-morta existe» como género de pintura, todos cedemos ao facilitismo de chamar *natureza-morta* a qualquer pintura que autonomiza um conjunto de objetos parados; independentemente da época, local ou contexto de realização, independentemente do seu estilo, objetivo ou funcionalidade. Mais ainda, a força dessa designação é de tal ordem que não hesitamos em chamar *naturezas-mortas* ou *pormenores de naturezas-mortas* a objetos representados dentro de composições com figuras (desde que separados destas), mesmo que o contexto de realização das obras seja alheio ao termo e à noção ampla e moderna que transporta. Aliás, esta maneira de designar os objetos representados nas composições com figuras é uma prática corrente de diversos historiadores, embora o façam entre aspas, talvez como forma de chamar a atenção para o facilitismo na aplicação do termo. Vejamos a este respeito Dagoberto Markl quando nos fala dos pintores da primeira metade do século XVI, cuja origem e formação são portuguesas.

«De uma maneira geral os mestres da Oficina de Lisboa, embora colocando alguns objectos com marcado valor simbólico, desarticulam-nos, transformando-os em meros elementos decorativos que se tornam pequenas “naturezas mortas”».⁵⁶

Outro exemplo, bastante mais distante no tempo, mas mais entusiástico, é o de Reynaldo dos Santos, num artigo da revista *Colóquio*, em 1959.

«O nosso objectivo neste ensaio é mostrar apenas que aspecto teve, não só a paisagem, mas “as naturezas mortas, arquitecturas e o mar” na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI. (...) Enfim, certos complementos secundários, como faianças, frutos, fogareiros, facas e colheres da época, jarros de água, potes de doce, etc., constituem pequenos quadros de “naturezas mortas” que isolados da composição, se valorizam, não só pelo significado etnográfico, mas pelo próprio valor pictórico, sentido de matéria e harmonia de tonalidades,

⁵⁵ Consultamos a segunda edição deste catálogo (STERLING, 1959).

⁵⁶ MARKL, 1995, p. 244.

concepção que só no século XVII havia de alcançar autonomia criando composições independentes».⁵⁷

Uma vez que «a natureza-morta *existe*», parece que não se pode voltar atrás. Em certa medida, o próprio olhar do historiador parece «afetado». Ao focar partes da pintura orienta, dentro de uma matriz conceptual, a possibilidade de enquadrar conjuntos de «coisas baixas». Aí se relevam valores essencialmente picturais, potenciados pela autonomia e pela independência dos *detalhes*. Dir-se-ia que tal sucede como um certo desvio para o entendimento histórico-científico, mas em boa continuidade com uma visão artística criadora ou re-criadora da pintura. Corresponde, como se disse, a uma valorização de certos detalhes no domínio da visualidade e da picturalidade, através de algo que decididamente se acrescentou ao olhar: uma transcontextualidade que lhe dá novas possibilidades de atuar, intensificando pequenas perceções da pintura, pequenos valores até então despercebidos, pequenas descobertas que deliciam e despertam o espectador. Trata-se das circunstâncias do olhar que dizem também respeito ao *detalhe em pintura*. E esta é, efetivamente, a problemática que encontramos.

1.3. As «menudências» e a parte da pintura

Nos seus escritos de 1549, Francisco de Holanda dá conhecimento de uma prática de pintura antiga (Grécia), autónoma e especificamente centrada em «cousas humildes» e «miudezas» diversas:

«Houve um *Pereico* pintor para ser proposto a poucos e que não sei se acinte se danou porque, seguindo cousas humildes, ganhou glória naquela humildade porque pintava nas camaras os vasos e as bacias dos barbeiros e dos sapateiros, os sapatos e botas, d'arte que provocavam a quem entrava a lançar a mão e despendurar aquelas cousas. Pintava alimarias e aves e hervas e outras miudezas, e por isso foi chamado *Rhyparographo*. E não sabia pintar figuras, mas este d'estas cousas poucas se fazia pagar melhor que outros muitos que faziam mores obras».⁵⁸

Tendo em conta as obras e a documentação que chegaram até nós, somos levados a pensar que não existia sobre o assunto conhecimento generalizado em

⁵⁷ SANTOS, 1959, pp. 7-9.

⁵⁸ HOLANDA, 1983, p. 341.

Portugal, durante o século XVI, ou antes disso. Na verdade, são muito escassos os exemplos de pinturas realizadas em Portugal, durante esta centúria, que possam corresponder a um *arquétipo formal* de natureza-morta (isto é, painéis exclusivamente dedicados à figuração de artefactos ou elementos naturais).⁵⁹ Sobre eles falaremos num ponto essencial.⁶⁰ Admitimos, no entanto, a possibilidade de existirem mais obras do mesmo género, dispersas, esquecidas ou não divulgadas. Se alguma vez houve, em Portugal, uma produção mais numerosa, esta estaria circunscrita a situações muito especiais, não tendo expressão comercial considerável, nem despertado o interesse de quem pudesse documentá-las. Atualmente há, portanto, muitos fatores a jogar contra a hipótese dessa prática.

Repare-se que os designados «debuxos da ynvençam» das pinturas retabulares não têm, hoje, presença física, mas sabe-se da sua existência.⁶¹ É importante lembrar estes desenhos, porque é necessário considerar o lado processual das oficinas na elaboração das obras e, também, a componente didática reservada ao ensino da pintura nestes espaços. Neste contexto, não é, de todo, desprovida de sentido a ideia de terem existido algumas pinturas de coisas comuns, como apontamentos ou estudos de detalhes para composição com figuras e/ou como forma de aprovisionamento de imagens - quer para uma funcionalidade didática, como foi sugerido, quer para uma utilidade profissional. Daniel Arasse refere, precisamente, que o surgimento da natureza-morta como tema central da pintura, na Europa ocidental, deve-se, em parte, a uma tendência de certos pintores do século XVI, como por exemplo, Albrecht Durer ou Jacopo de Barbari, em autonomizar estudos de detalhes, isto é, representações de alguns complementos secundários que normalmente se veem integrados nas composições com figuras.⁶²

Embora não restem indícios dessa prática em Portugal, é pouco plausível que os detalhes de naturezas-mortas, que figuram nas pinturas realizadas naquela época, surgissem diretamente na obra final com a excelente qualidade que muitas delas possuem, sem qualquer tipo de estudo e aprendizagem - o que significa, em concreto,

⁵⁹ Cat. 31, 32.

⁶⁰ Ver cap. 5.6. do nosso estudo.

⁶¹ A designação «*debuxo da ynvençam*» aparece várias vezes em registos contratuais com pintores, remetendo claramente para um ato e objeto de prefiguração de uma imagem pintada, sendo frequentemente necessário para a adjudicação da obra. «Refere-se à demora do rei em aprovar “o *debuxo da ynvençam*” da obra do Limoeiro, mostrando uma noção de projecto artístico discutida entre os pintores e o monarca» (CAETANO, 2010, p. 57).

⁶² ARASSE, 1996, p. 137.

fazer pinturas dessas coisas. Os pintores destruiriam esses estudos depois de os pintar e reutilizariam os suportes? Não há maneira de saber, resta a imaginação. Em todo o caso, é necessário admitir a possibilidade de uma mesma tábua servir para exercitar a representação de diferentes *assuntos*. Exatamente, da mesma forma que se descreve numa secção do *Livro dos Regimentos dos Ofiçaes Mecânicos de 1572*, onde se regulamenta a examinação profissional dos aspirantes a pintores de óleo, torna-se explícito o processo em que consistia o exame e o tipo de coisas que o aspirante ao ofício devia representar.

«E o que se ouuer de examinar de pintura de óleo traraa hua tauoa de quatro ou cinco palmos em quadra e em casa do Juiz pintara a imagem que lhe elle disser em modo que na dita tauoa aja maçenaria, paisagem e alguas menudências para que entudo se veia sua suffiçencia. E o que assi for examinado pela sobredita maneira ficara examinado de todas as outras cousas aa pintura necessárias E ao ornamento della».⁶³

A nossa curiosidade incide, especialmente, sobre a palavra «menudências», a qual, para o leitor atual, poderá ser sugestiva de coisas pequenas. Mas, o que poderá ela indicar, especificamente? Dada a origem castelhana da palavra, não a encontramos nos primeiros vocabulários e dicionários do século XVI, como no *Dictionarium Latino-Lusitanucum e Vice versa Lusitanico-Latinum*, de Jerônimo Cardoso (publicado desde 1550), onde a palavra «miudezas» nos parece ser aquela que tem um sentido mais aproximado.⁶⁴ Também não se encontra «menudências», ou derivado português da palavra, em nenhum dos dicionários posteriores (como por exemplo, o colossal vocabulário de Rafael Bluteau, do século XVIII),⁶⁵ nem sequer no *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram*, de Fr. Joaquim Viterbo.⁶⁶

Contudo, apesar dessa ausência em dicionários mais antigos, a palavra subsiste atualmente em português como *minudência(s)*:

⁶³ *Livros dos Regimentos dos ofiçaes mecânicos de mui nobre e sempre leal cidade de Lix^a reformados per ordenaça do Illustrissimo Senado della pelo L.do Dr.te nunez de liam. Año MDLXXII. Cap XXXIII.* Transcrito por Vítor Serrão (SERRÃO, 1983, p. 312).

⁶⁴ «Miudezas – Minutiae, arum / Minutiae, arum – as miuçalhas» (CARDOSO, 1570, pp. 59v, 128v)

⁶⁵ BLUTEAU, 1712/1728.

⁶⁶ VITERBO & FIÚZA, 1965.

«**Minudência** s.f. 1. coisa muito miúda; pormenor; detalhe; 2. (Fig.) Observação cuidada; exame atento; (do cast. *menudencia*)». ⁶⁷

No dicionário de espanhol, o significado da palavra tem um desenvolvimento maior.

«**Menudencia** (De *menudo* y *-encia*) f. pequenez de una cosa. 2. Exactitude, esmero y escrupulosidad con que se considera y conoce una cosa, sin omitir lo más menudo y leve. 3. Cosa de poco aprecio y estimación. 4. Pl. Despojos y partes pequenas que quedan de las canales del tociño despues de destroçadas. 5. Morcilhas, longanizas y otros despojos semejantes que se secan del cerdo. 6. **menudillo** de las aves». ⁶⁸

Esta palavra, seja em português ou em espanhol, indica duas vertentes de grande interesse, porque possibilita uma associação entre coisas miúdas e a noção de detalhe; quer do ponto de vista do trabalho artístico ou da descrição pictural, quer do ponto de vista do olhar sobre a pintura.

Curiosamente, como substantivo, a palavra castelhana associa-se a «cosas de poco aprecio y estimación», o que significa, para o entendimento completo de «menudencias», associar o fraco valor de uma coisa à sua pequenez física. A noção de *Ropography*, que segundo Norman Bryson é parte essencial para o entendimento da *natureza-morta* como género englobante, implica estas duas condições que enunciámos: a pequenez e o parco valor das coisas.

«*Ropography* (from *rophos*, trivial objects, small wares, trifles) is the depiction of those things which lack importance, the unassuming material base of life that ‘importance’ constantly overlooks». ⁶⁹

Esta é uma noção nitidamente contraposta à noção de *megalography*, na qual se explicita a grandeza da representação, e, principalmente, do motivo, considerando-se assim a sua superioridade no domínio da pintura. ⁷⁰

Por seu lado, como qualidade e atributo de um modo de observação, de descrição e de conhecimento, a palavra «menudencias» remete-nos para a meticulosidade e o rigor da ação do pintor, para a sua capacidade em explicar as coisas

⁶⁷ DICCIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2004, p. 1113.

⁶⁸ DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 1992, p. 961.

⁶⁹ BRYSON, 2008, p. 61.

⁷⁰ BRYSON, 2008, p. 61.

muito pequenas, as «miuçalhas» (como se dizia no século XVI), ou seja, a mais pequena parte das coisas. Também aí estará em jogo a re-criação, em pintura, dos efeitos visuais ocasionados pelas características materiais dos pequenos artefactos, assim como de outros elementos considerados acessórios que geralmente aparecem nas pinturas do século XVI - elementos vegetais, alimentos, etc.

Aqui, aproximamo-nos das noções gerais de *pormenor* e de *detalhe* na pintura antiga, na medida em que estas implicam uma atenção ao particular e à parte da pintura, assim como àquilo que aí se pode considerar secundário em face da presença dominante das figuras ou da narrativa histórica. Nesse sentido, torna-se agora possível, e necessário, elucidar sucintamente o que se pretende dizer com a expressão *detalhes de naturezas-mortas*: por um lado, o sentido de *circunscrever* partes das pinturas, onde estão presentes, em relativa autonomia estrutural, objetos diversos; por outro, o sentido de conceder atenção às particularidades dessas figurações.

Tal como o termo *natureza-morta*, as palavras *detalhe* ou *pormenor* são inexistentes nos primeiros dicionários portugueses. Contudo, existia no século XVI, segundo se firmou no dicionário bilingue de Jerônimo Cardoso, a expressão «por a parte»: «Por a parte. *Sepono, is / Sepono, is*. Pôr a parte».⁷¹ Não deixa de ser curiosa a diferença no acento circunflexo entre a tradução «lusitanicolatinum» e a inversa (poderá dever-se a um erro de edição ou de impressão?) na medida em que indica uma observação *por a parte* ou um ato de *pôr a parte*. De uma maneira ou de outra, está explícito um *acontecer* (observar, descrever, narrar, expor, dispor, compor, montar) sobre uma fração, um segmento ou um componente de um todo. Certamente, algo se evidencia *à parte* do todo.

Em *Da Pintura Antiga*, de Francisco De Hollanda, um pouco à semelhança do que também acontece em *Della Pittura*, de Leon Battista Alberti, somos várias vezes advertidos para a eleição ponderada dos elementos figurativos que compõem a *pintura de história*: as figuras, as roupagens, a arquitetura, os adereços e ornamentos, etc. Ou seja, para Holanda e Alberti, numa boa pintura está em causa uma boa eleição, articulação e ordenação de *detalhes*.⁷²

⁷¹ CARDOSO, 1570, pp. 68, 223v.

⁷² «Pois temos dado algumas noticias para o conhecimento das feguras e alimarias, e as vestimos e temos quase derramadas e sem ordem, justa cousa será ajuntal-as e compor d'ellas a historia, a qual é a nobreza e própria casa da pintura, antes: os seus paços e a sua cidade e provincia. Na história se busque primeiro a composição e ordem e a leição do escolher e engeitar, porque a pintura tanto ha de ser feita d'aquilo que se nella faz, como do que se deixa de fazer» (HOLANDA, 1983, pp. 137-138). «Uma “historia” que verdadeiramente possa admirar. Será aquela que se

O termo *detalhe* nunca é usado por Francisco de Holanda, mas, atualmente, parece-nos legítimo interpretar *detalhes* quando, em diferentes ocasiões, ele escreve a palavra *perfeições* ou *perfeição*.

«Ele parecia me feito de valente homem, e porém não de antigo, posto que na cor do marmor e em todas as suas perfeições o era; e perguntando me uns romanos que me parecia dixe: que muito bem, e feito valente homem, mas afirmei que não era antigo, e isto porque tinha as mãos e os braços postos em meos, fora dos limites e rigor da antiguidade, e assi mesmo que o movimento e assento das pernas do Baco que também era frouxo e fora da stabelidade e firmeza antgoa, posto que nas perfeições e invenção e medidas e o Satyro com cesto parecião antigos (...) Mas n'esta sombra e na ousadia com que se ha de dar, vai grande conhecimento e saber, porque esta ha de ser sempre igoal; e não se há de perdoar a nenhuma perfeição que tenha debaixo de si».⁷³

A interpretação de «perfeições» ou «perfeição» como *detalhes* ou *detalhe*, torna-se plausível porque Holanda indica uma separação conceptual entre *perfeições* e o que se poderá entender como preceitos formais e estilísticos (onde se incluem as proporções) das figuras pintadas e esculpidas «de antigo». O termo *perfeição* não se reporta, nestas circunstâncias específicas, ao que a obra poderá ter de *modelar*, digamos assim, mas, mais precisamente, ao facto de não apresentar falhas ou erros na descrição das partes que compõem o todo. Nestes termos, a *perfeição* reporta-se, numa primeira abordagem, ao que é *per-feito*, isto é, *acabado*, *completo*. De facto, no dicionário bilingue de Jerônimo Cardoso (1570), encontramos a tradução do termo lusitano «perfeito» para os termos latinos «*Exactus, a, um, Absolutos, a, u*».⁷⁴ Esta relação de termos pode rever-se à luz da conceitualidade que a palavra *perfeição* atualmente transporta, seja no sentido comum ou no sentido filosófico:

«**Perfeição** - *s.f.* 1 execução ou acabamento completo; 2 qualidade daquilo que é perfeito; primor; mestria; requinte; 3 bondade beleza ou excelência em grau elevado (do lat. *Perfeciōne* - «id.»).⁷⁵

mostre por si mesma tão agradável e adornada que detenha os olhos do espectador, douto e indouto durante bastante tempo, com prazer e emoção (...) Mas quero que esta abundancia não seja adornada apenas com variedade, senão também moderada e plena de dignidade e modéstia. Desaprovo esses pintores que, por querer parecer abundantes, não deixam nada vazio, pelo que não levam a cabo nenhuma composição, e espalham tudo de maneira confusa e dissoluta, parecendo não haver “historia”, mas tumulto» (ALBERTI, 1999, pp. 101-102 – tradução nossa).

⁷³ HOLANDA, 1983, pp. 124, 257.

⁷⁴ CARDOSO, 1570, pp. 167, 66v.

⁷⁵ DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2004, p. 1273.

«**Perfeição** - Noção positiva de tudo o que está acabado, quer relativamente a um conjunto delimitado de qualidades e de propriedades, quer a nível da própria realidade. Na prática, esta noção reveste sempre uma dupla característica moral e metafísica (eventualmente com um nítido teor estético): “a natureza tem perfeições para provar que é a imagem de Deus, imperfeições para provar que não passa de uma imagem» (Pascal). A perfeição em si confunde-se sempre, de alguma maneira, com a representação que fazamos do *absoluto* (...) no latim filosófico, *absolutus* é apenas um dos equivalentes de “perfeito, acabado”».⁷⁶

O emprego da palavra *perfeições*, por parte de Holanda, é extremamente pertinente pelo sentido da *especificação*, ao indicar *as várias instâncias particulares* de uma entidade global.

A etimologia da palavra *perfeição* e a sua possível decomposição são bastante importantes no assunto que procuramos elucidar.

per-feição, do latim *per-fectiōne*

Per é um prefixo do latim que designa «*através de*»; enquanto *feição* resulta da adequação da palavra latina *fectiōne*, que designa «maneira de fazer». As implicações que este termo adquiriu ao longo do tempo permitem perceber que a «maneira de fazer», neste caso de representar, é aquela que não erra, não omite, é detalhada, é completa, é absoluta e, por isso mesmo, magistral, bela, exemplar.

Apesar de tudo, o termo *perfeição* ou *perfeições* não se sistematiza e não se constitui, na obra escrita de Holanda, como um conceito fundamental. Podemos constatar que o autor se refere sistematicamente ao que hoje facilmente chamamos *detalhes* das figuras ou de outras realidades representadas, pelo próprio nome das coisas que quer indicar. Em *Do tirar Polo Natural*, por exemplo, Holanda foca, em capítulos separados, o desenho de diferentes partes de uma figura: os olhos, as sobrancelhas, o nariz, a boca, as orelhas, etc. Contudo, em todo o livro, Holanda não aplica qualquer termo cujo significado se aproxime sequer daquilo que atualmente se interpreta como *detalhe* ou *pormenor*. Refere-se, apenas uma vez, aos olhos, ao nariz e à boca como os «indícios por onde se reconhecem as pessoas quando estão bem pintadas».⁷⁷ O emprego da palavra *indícios* é importante. Porque olhar, numa pintura, os «indícios por onde se reconhecem as pessoas» implica, em concreto, focalizar as instâncias particulares das

⁷⁶ Estas definições integram-se no *Dicionário de Filosofia* da autoria de G. Legrand (LEGRAND, 1991, pp. 299, 16).

⁷⁷ HOLANDA, 1984, p. 37.

suas *feições*, descrevendo, enunciando, enfim, *detalhando* cada um dos mais pequenos *aspetos* que determinam o *reconhecimento* e o *ser* do representado.

A aplicação, nestes contextos de reflexão, dos termos *indícios* e *perfeições* adensa, mais do que se suspeitaria, o conceito de *detalhe em pintura*; seja na sua relação com um ideal de representação pictórica, seja na sua relação com a execução concreta de uma imagem.

2. O detalhe em pintura

2.1. Pormenor ou detalhe?

Pormenor e detalhe são termos que se encontram em legendas de reproduções fotográficas de partes ou secções de pinturas. Nessas reproduções, enquadram-se diversos aspetos das obras, mostrados em proximidade e de forma autónoma; aparecem com especial relevância nas capas dos livros, como separadores internos, ou apresentam-se, simplesmente, na relação direta com o texto. Por um lado, vemos representações de coisas diversas, que identificamos pela sua imagem (um rosto, um conjunto de objetos, uma parte de uma paisagem);⁷⁸ por outro, aproximamo-nos da matéria pictural manipulada.⁷⁹ Mas nem sempre é possível observar estes dois aspetos em simultâneo; depende do tipo de pintura e do grau de proximidade que se estabelece.

A máquina do fotógrafo enquadra, isola, segmenta, e permite, por processos próprios, deslocar imagens de partes da pintura para contextos diversos. Aquilo que se encontra destacado, na condição de porção, resultante de uma operação de corte, de fratura é, efetivamente, um fragmento. A palavra *fragmento* referir-se-ia justamente à imagem fotográfica de uma parte da pintura, pela forma como, nesse contexto, ela segmenta (e convida, por via da alteração de escala) a experiência visual de aproximação ao plano pictural.

Obviamente, aqui não está apenas em jogo categorizar a imagem fotográfica aproximada das pinturas; o sentido que *pormenor e detalhe* têm no contexto da pintura ultrapassa largamente esse desígnio. Se, nestes termos, por um lado, estão contidas as propriedades do olhar que se lança sobre a parte da pintura, por outro, também lhes subjaz um desígnio descritivo da imagem, como ato e como modo da sua realização em pintura.

O uso de *pormenor* ou *detalhe* alterna de livro para livro, ou de autor para autor, embora a opção pelo termo *pormenor* nos pareça mais presente em textos portugueses.

⁷⁸ A este respeito veja-se, por exemplo, PUYVELDE, 1973.

⁷⁹ Para observar *detalhes* de tinta manipulada veja-se STORR, 2003, relativamente à pintura abstrata de Richter. Veja-se, também, LAISSAIGNE, 1973, relativamente à pintura de Diego Velázquez.

E porquê? É verdade que *pormenor* e *detalhe* são sinónimos, como se pode constatar em qualquer dicionário atual. Mas, quando empregamos um termo ou outro no contexto da pintura, será que falamos de coisas rigorosamente idênticas?

Pormenor

Um pormenor é um aspeto reduzido, uma «circunstância particular» ou um constituinte menor de um conjunto.⁸⁰ A palavra *menor*, que origina o sentido do termo, implica oposição imediata ao que é *maior* e define uma ideia de inferioridade. Com efeito, o seu uso no domínio da pintura reporta-se a uma relação com a dimensão física, mas também com o grau de importância, inferior, de qualquer coisa relativamente à totalidade da composição. Nesse mesmo contexto, o termo *pormenor* pode indicar qualquer figura, objeto ou elemento cuja presença ou colocação se considera, eventualmente, secundária, periférica ou acessória. Mas a noção que este termo transporta não se esgota nessa oposição entre a parte e a totalidade da pintura. *Pormenor*, pode interpretar-se, também, por oposição à totalidade de qualquer coisa - paisagem, objeto ou figura - constituindo-se como uma particularidade representada. A noção de pormenor tem, neste sentido, uma forte ligação à representação, dado que as singularidades formais, do aspeto ou da aparência, contribuem para a identidade e reconhecimento, bem como para um sentido circunstancial ou expressivo da coisa ou assunto em causa. Como efeito aparente, é difícil aceitar a ideia de *pormenorização*, num sentido pleno e sem reservas, relativamente ao tratamento pictural da pintura abstrata, e mesmo no contexto da figuração, sobretudo em determinados géneros de pintura onde se enfatizam efeitos globais em detrimento da especificação formal do seu motivo. Nestes casos só se torna justo o seu uso quando o *pormenor* se refere a uma parte menor da pintura.

Como vemos, a noção de *pormenor* abrange especificidades da observação e/ou da execução da pintura, que se podem conjugar ou não. Por um lado, indica uma focalização do olhar sobre *parte da pintura*, na qual se poderá reconhecer um elemento figurativo ou forma, ou, simplesmente, um conjunto de «traços» ou «marcas» da acção pictural que se encontram dentro da composição - neste caso, *pormenor* reporta-se a uma relação de observação *por menor*, face à *grande composição*. Por outro lado, a

⁸⁰ DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2004, p. 1323.

noção de *pormenor* compreende o ato de descrever minuciosamente a mais pequena parte ou aspecto da coisa figurada: *representar ao pormenor*.

Considerando estas variantes de sentido, torna-se possível afirmar que, em determinados géneros de pintura, como por exemplo, a impressionista, alguns *pormenores* nada têm de *pormenorizado*. Nessa pintura, em especial, por via dos efeitos plásticos que se criam e por meio da afirmação pictural associada, os aspetos particulares do motivo, quando vistos de perto, não passam, frequentemente, de uma vaga, indeterminada e fugidia sugestão. A perda da imagem da coisa representada, por causa de uma aproximação que não permite apreender as particularidades do objeto representado, é substituída pelo efeito da gestualidade, da plasticidade e da cor. Com efeito, a ideia de *pintar ao pormenor* radica num tipo de pintura onde o tratamento pictural tende para a nitidez da imagem em todas as suas particularidades (desde o pistilo da flor às farpas da madeira lascada da mesa, por exemplo).

Em suma, quer no trabalho pictural, quer na observação da pintura, um *pormenor* parece ganhar existência quando se verifica o desejo de especificar, de descrever, de indicar mais precisamente, de circunscrever ou enquadrar *acontecimentos* de âmbito particular ou singular. Contudo, é importante notar que estas duas últimas ações (circunscrever e enquadrar), num contexto de observação, manifestam um desejo de corte que melhor se exprime com o termo *detalhe*. É no sentido de uma boa adequação da palavra relativamente ao ato de enquadrar, ao destacar aspetos restritos da pintura, que se elegeu o uso do termo *detalhe* neste estudo.

Detalhe

A palavra *detalhe* advém do francês *détail*.⁸¹ É, portanto, uma palavra importada, que frequentemente se encontra traduzida para o português como *pormenor*. Embora a palavra *detalhe* não produza imediatamente um sentido de menoridade, traduz, desde os seus primeiros tempos em língua portuguesa (século XIX), uma «relação por menor».⁸² Suscita, logo à partida, um sentido de divisão. Ao contrário do *pormenor*, *detalhe* indica claramente algo que provém de uma ação *de talhe*, podendo assim entender-se como produto de um *talhante*, isto é, de alguém que corta dando certa forma (sendo iminente o momento e a configuração do golpe), ou de alguém que

⁸¹ «Detalhe - Do fr. *détail*. Em 1873, *D.V.*» (MACHADO, 1977, p. 327).

⁸² FREIRE, 1879, p. 444.

entalha, isto é, alguém que age, que infere forças sobre uma superfície, transformando-a com um fim específico. *Detalhe* deve também entender-se como produto de um *detalhante*, isto é, alguém que faculta algo em partes (como um retalhista), ou como alguém que descreve um acontecimento lenta e minuciosamente, especificando. Daí que, na arquitetura, *detalhar* seja «desenhar com pormenor e exatidão».⁸³

Segundo Daniel Arasse, o termo francês *détail* abrange dois aspetos fundamentais que se podem distinguir na língua italiana: por um lado, *détail* enquanto *particolare*, que indica prestar atenção a uma instância particular do conjunto, implicando, igualmente, prestar atenção às minudências da forma e do aspeto e, por outro, *détail* enquanto *dettaglio*, que indica um ato *de talhe*, como já se referiu, podendo ser interpretado no sentido de corte ou no sentido de procedimento necessário na execução de uma obra.

«*Particolare: petite partie* d'un ensemble, le détail fait retour parce qu'il est nécessaire à la peinture mimétique qui «met devant les yeux» et spécifie donc, inévitablement, «l'aspect». Mais est aussi un *dettaglio*. En tant que tel, il suppose un sujet qui «dé-taille» un objet (le tableau en l'occurrence), que ce sujet soit celui qui peint ou celui qui regard».⁸⁴

De forma geral, estas considerações de Arasse têm vários pontos comuns com a distinção que fizemos entre as duas variantes de sentido de *pormenor*. Porém, algo de significativo se acrescenta aqui quando o olhar é considerado como uma ação sobre um objeto. *Por-menor* sugeria já uma certa constrição do olhar, mas *de-talhe* encadeia uma ação com o seu efeito, por via do olhar que *talha*. Por isso, aquilo que aí se implica é um desígnio de enquadramento ou de reenquadramento de parte da pintura. Segundo uma forma de atenção *à parte* que um espectador toma, o detalhe resulta no destacamento parcial, induzindo, por via da convergência de recursos para a parte, uma distração do contexto.

Posto isto, justifica-se uma reflexão mais demorada sobre o termo *detalhe*, não pela razão linguística, de sentido e adequação da palavra à imagem e às práticas do pincel e do olhar, nem por via da atenção teórica de que o termo *detalhe* é alvo (como veremos de seguida), mas porque o estudo que aqui se desenvolve deve o seu objeto de reflexão a esta ação de *talhe*.

⁸³ DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2004, p. 535.

⁸⁴ ARASSE, 1996, pp. 223, 225.

2.2. O detalhe em pintura

Nas *Normas de Inventário de Pintura* elaboradas por Joaquim Oliveira Caetano e publicadas pelo Instituto dos Museus e da Conservação, em 2007, encontramos uma definição de *detalhe*:

«Detalhe - Francisco Assis Rodrigues classifica os detalhes como “os objectos (acessórios ou plantas) que podem ser suprimidos sem prejuízo do todo da composição”. A atenção ao detalhe tem como oposto a largueza da composição».⁸⁵

É breve. Mas encerra muita substância teórica.

Na classificação de Francisco Assis Rodrigues, os *detalhes* em pintura são objetos representados que, por via dos dois exemplos que propõe, podem ser de origem natural ou de indústria humana. O emprego da palavra «acessórios» sublinha a não essencialidade desses objetos face ao efeito englobante e ao desígnio principal de uma pintura. Embora esta definição não se adeque à pintura de naturezas-mortas, parece fazer todo o sentido relativamente à designada *pintura de história*. Neste último contexto, se «definido como um acessório» que se «opõe ao essencial», o termo *detalhe* pode adquirir um sentido minorativo, tal como *pormenor*.⁸⁶ É possível afirmar, apesar de tudo, que existem *detalhes essenciais*: detalhes sem os quais o sentido de algumas imagens de pinturas de história (sacra ou profana) estaria perdido ou seria deturpado.

A noção de *detalhe* como acessório é distinta daquela em que *detalhe* é definido pela sua pequenez, embora ambas possam conjugar-se. Nas palavras de Anne Souriau : «*Un détail, en ce sens, est dans un œuvre d’art un élément de taille très réduit*».⁸⁷ Neste sentido, admite-se qualquer elemento que exige uma ação pictural meticulosa, quer no plano da imagem/representação, quer no plano físico e material da pintura. No primeiro caso, indica um sentido de *pintura detalhada* que requer, da parte do pintor, enunciar e descrever as coisas representadas, especificando as suas propriedades e singularidades, na sua *talha* mais fina; no segundo caso, qualquer gesto inscrito pode ser considerado

⁸⁵ Caetano não identifica com referência bibliográfica o autor que cita, contudo pensamos que se refere a Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877), que publicou em 1875 o *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Ver CAETANO, 2007, p. 81; RODRIGUES, 1875.

⁸⁶ SOURIAU, 2004a, p. 567.

⁸⁷ SOURIAU, 2004a, p. 567.

um detalhe em pleno sentido, como ação (de talhe) necessária na produção de uma obra, independentemente do desígnio figurativo e minudencioso.

Como propriedade do tratamento artístico, mas também como efeito estético que daí advém, esta noção de *detalhe* obriga a considerar o efeito artístico e estético que se lhe opõe, em especial nos géneros de pintura em que se evita o trabalho minucioso em proveito de efeitos englobantes, sintéticos e sugestivos, de grandes massas.⁸⁸

Retomando as *Normas de Inventário de Pintura* do I. M. C., repare-se que Caetano fala do *detalhe* como algo que acontece no domínio da «atenção». Porém, não determina o *detalhe* como objeto representado, nem determina a origem ou a finalidade específica da «atenção». Caetano admite que a noção implica uma relação psicofísica do olhar com a pintura. Esta relação não se esgota na identidade ou no reconhecimento das coisas através da sua imagem. Na presença da pintura, por mais convincente que seja o mimetismo da representação, qualquer espectador, cedo ou tarde, se apercebe que a imagem convive com certas opacidades e brilhos da superfície pictural.⁸⁹ Isto, porque, irremediavelmente, a imagem da pintura se realiza num corpo/plano pictural tangível, Tateável, concreto. Todas as percepções, sensações e «ilusões» que aí nascem - como o volume de um corpo, a textura de um tecido, a luz e a profundidade de uma paisagem, enfim, a imagem percebida das coisas representadas - só ilusoriamente, à distância e em condições luminosas propícias, se separam da corporalidade da pintura.

Nessa relação psicofísica do pintor ou do espectador com a pintura - porque parece vital considerar em simultâneo a importância destes dois campos - ocorre a «atenção ao detalhe»: por um lado, centrada na pintura como imagem, no plano da identidade do representado, da *imitação*, da ilusão ou da sugestão de realidades diversas; por outro lado, focada na superfície, nas propriedades corpóreas ou físicas que, constituindo a base material do sistema mimético da pintura, relevam ou dissimulam um

⁸⁸ «On peut observer alors l'existence de deux tendances esthétiques inverses. L'une, soucieuse de forme globale, d'appréhension synthétique des choses, d'effet générale, parfois aussi de la vigueur du premier jet, évite les détails comme des minuties qui affaibliraient les grandes lignes, les masses. L'autre, valorisant le travail parfaitement fini, prend grand soin des détails et veut tout présenter avec netteté» (SOURIAU, 2004, p. 567).

⁸⁹ Não será demais sublinhar que existe uma diferença muito acentuada e determinante entre a experiência direta dos quadros (onde por vezes existem dificuldades em ver certas zonas das pinturas, porque estão longe ou porque existem reflexos) e a observação de reproduções fotográficas, que nos facultam uma percepção global, sem distorção perspetiva, apresentando uma imagem quase imaterial da «história» representada - captada debaixo uma luz preparada pelo fotógrafo, que difere muito da do local expositivo - e geralmente impressa a uma escala muito inferior.

«programa de ação» pictural.⁹⁰ Nesta corrente de pensamento, Daniel Arasse indica-nos duas faces da noção de *detalhe* que correspondem a intencionalidades e a interesses diferentes na parte da pintura: de um lado, o detalhe em articulação com a representação mimética, do outro, o detalhe em relação com a corporalidade da pintura, território de evidentes ações ou forças físicas. Esta diferenciação resulta em duas noções canónicas que Arasse designa: «*détail iconique*» e «*détail pictural*», respetivamente.⁹¹

«Le premier détail imite un objet (...) donner à voir dans sa ressemblance. (...) Il fait image. Pour cela, on l'appellera détail *iconique*. Il fait signe, de loin, dans le tableau et appelle, invite le regarde à s'approcher, pour mieux voir. (...) On appellera le second un détail *pictural*, Il ne fait pas image. Il ne représente pas et ne donne rien d'autre à voir que la matière picturale posée sur la toile, maniée et manipulée (...) Les deux types sont différents d'esprit, et leur mise en évidence par le peintre correspond souvent à des choix artistiques diamétralement opposés. Un point, pourtant les rapproche: l'attrait qu'ils exercent».⁹²

O principal interesse da distinção entre *detalhe icónico* e *detalhe pictural* consiste em compreender dois tipos de interesse localizados na parte da pintura que, embora diferentes, provocam e requerem um trabalho de aproximação. Neste enquadramento, a «atenção ao detalhe» decorre de uma «fascinação», ideia que Arasse elucida claramente em *Le Détail*, em dois sub-capítulos diferentes intitulados «*La fascination iconique*» e «*La fascination picturale*».⁹³ «A fascinação», como afirma José Gil, «indica uma presença forte» que, como tal, é de um efeito invulgar.⁹⁴ Neste sentido, certos detalhes, certos elementos figurados, têm uma presença que excede a representação e o simples e imediato reconhecimento.

⁹⁰ A expressão *programa de ação* é oriunda de uma obra de Omar Calabrese (Calabrese, 1987, pp. 75-77) sendo muitas vezes usada por Daniel Arasse em *Le Détail*; por exemplo: «la production de détails dépende d'une action explicite d'un sujet sur un objet, et le mot détail manifeste une programme d'action»; «à la perte locale de la représentation mimétique se substitue l'évidence de la peinture et son programme d'action» (ARASSE, 1996, pp. 12, 253). Nesta última frase, a expressão aparece no decorrer de uma reflexão sobre as pinturas de Manet, cuja observação de perto permite constatar, não as pequenas partes dos objetos, mas, como diz o autor (na mesma página), «des petites parties de la peinture même, à la fois son matériau et le geste qui l'a pose, jeté sur la toile».

⁹¹ ARASSE, 1996, pp. 268-277.

⁹² ARASSE, 1996, p. 268.

⁹³ ARASSE, 1996, pp. 270-274.

⁹⁴ «O *Retrato de Uma Jovem* [de Domenico Ghirlandaio] fascina. E porque a fascinação indica uma presença forte, ela obriga a interrogar-nos sobre o excesso de presença (...) Como se trata, neste quadro, de uma presença mais intensa de uma imagem, a interrogação sobre o excesso não incide já sobre a presença simples da representação, mas antes sobre a representação dessa presença» (GIL, 2005b, p. 53).

Na «fascinação icónica» articulam-se duas formas de interesse na *parte* da pintura: a atração pela imagem e a atracção pela sua corporalização, mas de uma corporalização que está, como diz Arasse, «em perfeito acordo com o sistema mimético da pintura».⁹⁵ Por isso, a «fascinação icónica» decorre, frequentemente, embora não unicamente, do deslumbramento por uma presença *vívida* do representado, pela «verdade em pintura», para depois se perceber e deter na corporalidade da mesma. No interior do «detalhe icónico», a atenção do espectador reparte-se entre a imagem da coisa e a pintura propriamente dita, isto é, reparte-se entre aquilo que vê como aparência de forma, espaço, transparência, profundidade, luz, etc., e a matéria que o pintor manipulou para esse efeito. No «detalhe icónico», contudo, o «programa de ação» procura dissimular-se em função dessa presença da imagem. Tal sucede exemplarmente naquilo que poderemos designar *pintura fina*,⁹⁶ na qual se colocam em jogo processos de *reconhecimento*⁹⁷ num elevado nível de precisão e de intensidade; processos estimulados pelo finíssimo tratamento mimético dos efeitos materiais, luminosos e cromáticos dos objetos. Vendo de perto a superfície pictural, o espectador fica siderado com a conjunção de duas realidades distintas mas, paradoxalmente, indissociáveis: a imagem e a matéria que a corporaliza.

⁹⁵ ARASSE, 1996, p. 270.

⁹⁶ Como nos mostra Daniel Arasse, existiu na Holanda do século XVII uma distinção entre duas categorias de pintores, «peintre fin (*fijnschilder*) et peintre grossier (*Kladschilder*)», que se determinava principalmente pela diferença de talhe e de tamanho dos pincéis por eles utilizados, mas também por uma outra diferença: «les peintres qui fait des tableaux» e «peintre en bâtiment ou peintres d'enseignes» (ARASSE, 1996, p. 187). esta distinção comporta, também, diferentes possibilidades de relação espectador/pintura. Como consequência desta premissa técnica e dessa área específica de atuação, a *pintura fina* caracterizava-se e diferenciava-se pelo mais elevado grau de acabamento e pela riqueza dos seus detalhes. No nosso entendimento, a distinção entre *pintura fina* e *pintura grosseira*, no que diz respeito ao detalhe, é útil para criar uma distinção entre a pintura que procura descrever nítida e precisamente a realidade que representa, e a pintura que, preocupando-se principalmente com efeitos globais e de massas, «esquece» os detalhes. Desta nossa extensão de categoria de *pintura fina* é exemplar, por exemplo, a pintura de Van Eyck ou a pintura daqueles pintores que habitualmente são designados «Primitivos Flamengos, Portugueses, Espanhóis, etc»; também exemplares desta noção são as pinturas de naturezas-mortas do século XVII e XVIII.

⁹⁷ Qualquer *objeto reconhecível*, mesmo em imagens de pinturas com diferentes graus de definição, seria aquele que provoca um acontecimento psíquico onde ressurge a memória de um objeto já visto e, eventualmente, experienciado por outros sentidos, que se identifica como semelhante. A noção de *reconhecimento* que aqui consideramos vai ao encontro da definição de Gérard Legrand que, no *Dicionário de Filosofia*, diz o seguinte: «O reconhecimento refere-se a um estado de consciência anterior, e identifica como passado o objeto que o pôs em acção, ao mesmo tempo que lhe renova a existência. Transfere, portanto, a memória (enquanto possibilidade inerente ao psiquismo humano) para a consciência» (LEGRAND, 1991, p. 327).

Por seu turno, a «fascinação pictural» foca-se numa parcela de pintura cuja base plástica e pictural manifesta claramente a ação do pintor. De perto, o detalhe pictural não se presta à confusão entre ver e reconhecer. Não há imagem que dissimule a constatação da tinta manipulada, da sua cor e do seu brilho. Isto significa que o «programa de ação» não se subordina em absoluto ao sistema mimético da pintura, mas sim e apenas a um «estado embrionário» - segundo uma expressão usada por Arasse. Neste contexto, o detalhe coloca em franca evidência a sua base material e gestual, enquanto afirmação pictural. Em desfavor do ícone, a pintura assume-se, no detalhe pictural, enquanto experiência física da matéria manipulada.

2.3. A posição relativa de observação

A «atenção ao detalhe», como sugere Caetano, contrariamente à percepção global, implica aproximação física para melhor ver. Mas, nem só a decodificação cerebral do estímulo ótico está em jogo nessa aproximação. A *atenção*, como intenção psíquica, implica concentração mental na sua ocorrência, produzindo um «aumento da intensidade das sensações» e, recorrentemente, uma «modificação da atitude corporal geral».⁹⁸

Para definir *detalhe*, Caetano recorre à ideia de centralização voluntária de recursos mentais que a *atenção* parece requer. A isto opõe-se o afastamento corporal e sensível da pintura, o benefício de uma percepção e compreensão geral. Tudo isto se equaciona no fazer e no ato de olhar a pintura. Nessa dinâmica de colocação corporal, implicam-se objetivos e atitudes muito diferentes, senão mesmo opostos: por um lado, o prazer e a fruição, e, por outro, a reflexão e o juízo crítico.

Estudando os diferentes *status* do detalhe, Daniel Arasse mostra como a proximidade e o afastamento da pintura estão, regra geral, associados a situações psíquicas diametralmente opostas: «de perto para degustar, de longe para julgar».⁹⁹ Falar de prazer e de gozo da pintura, ou falar de pensamento e de juízo crítico implica, portanto, também considerar a distância circunstancial de quem olha a pintura.

A «atenção ao detalhe» requer proximidade física, é um facto. Nesse sentido, coloca-se o sujeito dentro de uma atmosfera composta de miríades de pequenas

⁹⁸ LEGRAND, 1991, pp. 52-53.

⁹⁹ ARASSE, 1996, p. 260.

percepções, diante de inúmeros e ínfimos aspetos que estimulam os sentidos e, por essa via, ativam e intensificam a sensação e o sentir. Por seu lado, como mostra Arasse, a cogitação intelectual sobre a pintura, o juízo crítico e estético, ocorrem ao longe, na relação de afastamento que o olhar e o pensamento exigem e impõem sobre a «largueza da composição».

A proximidade visual com a pintura permite perceber melhor a sua plasticidade, evidenciando-se, aí, o processo transmutativo da matéria pictural em imagem, e intensificando-se, pela mesma via, o prazer da pintura. O afastamento da pintura resulta na dissimulação do carácter manual do trabalho, o lado mecânico que a *colocação em obra* obriga, atenuando, também, a sensação corporal direta da matéria pictural. Assim sendo, a relação de distância possibilita perceber os efeitos compositivos da pintura como *ordem artística*¹⁰⁰ através da qual se manifestam posições estéticas e ideológicas, intelectualizáveis ou criticáveis. Pode então dizer-se que a observação de longe constitui uma posição de dignificação intelectual da pintura e do trabalho do pintor.

Uma vez que olhar a pintura de perto revelará sempre um pintor que «mete a mão na massa», parece-nos legítimo relacionar o que Daniel Arasse diz ser «uma premissa do dispositivo tradicional da imitação em pintura, que estabelece que um quadro seja observado de uma certa distância», com o propósito, a partir do *Renascimento*, do *estatuto liberal* dos pintores.¹⁰¹

«À la différence de la sculpture dont les œuvres sont le fruit de l'effort physique, celles de peinture sont, pour Léonard de Vinci, le fruit de l'effort intellectuel : l'art de la peinture est *cosa mentale*. Dans les divers parallèles qu'il trace entre les deux arts, Léonard insiste pour maintenir la sculpture à celui de l'artisan, d'ouvrier manuel, alors que la peinture incarne la figure de l'art libéral. Ces pages sont connues. Elles indiquent toute l'importance qu'a, pour la Renaissance, la mise à distance du matériau pictural au profit de l'idée de la peinture. (...) pour que la peinture

¹⁰⁰ A noção de *ordem* que se evoca deve ser entendida de um ponto de vista pragmático, como *disposição*, decorrente de uma série de decisões que um pintor toma quando compõe uma obra; mas deve também ser entendida no contexto da pintura antiga, nomeadamente a *pintura de história* (profana ou sacra), na sua relação com uma ideologia da pintura bem expressa em Francisco de Holanda, em 1549, para quem a pintura devia ganhar forma de acordo com três preceitos fundamentais : «*invenção* ou *ideia*», «*proporção* ou *symetria*», «*decoro* ou *decência*» (HOLANDA, 1983, p. 29).

¹⁰¹ A identificação de alguns pintores renascentistas com as *artes liberais*, por oposição às *artes mecânicas* (como se qualificava o trabalho de pintor na altura), é bem conhecida e elucidada por Vítor Serrão relativamente aos pintores portugueses. Sobre o assunto ver SERRÃO, 1983; CAETANO, 2010, pp. 64-69; AFONSO, 2010, pp. 96-97.

puisse atteindre cette dignité (intellectuelle et sociale), il faut d'abord que s'y efface la trace du travail physique de la matière». ¹⁰²

2.4. Olhar e detalhe

Num livro intitulado *A Imagem da Fotografia*, Bernardo Pinto de Almeida fala-nos da «imagem do olhar». É essencial reter aqui algumas das considerações que o autor tece a este respeito.

«Talvez se deva à fotografia a invenção do olhar. Não porque este não existisse antes da sua invenção técnica, mas porque a fotografia lhe veio trazer um estatuto, lhe veio fornecer uma imagem, integrá-lo numa disciplina de ver, permitir-lhe tornar-se sistemático ou, por oposição selvagem.

Antigamente, a pintura já havia potenciado essa figura, pelo menos desde o *quattrocento* italiano. Mas não chegou a libertá-la na sua autonomia, enquanto gesto, acto, auto. O que a invenção da fotografia, como consequência do aperfeiçoamento dos instrumentos de óptica, inaugurou, foi a possibilidade de tornar o olhar em figura.

Na medida em que enquadra, recorta, isola, fragmenta, a máquina do fotógrafo obriga-o a decidir, a escolher e, por isso mesmo, a enquadrar, recortar, isolar, fragmentar o que vê». ¹⁰³

Nessa «imagem do olhar», sustentada em boa parte na noção de *corte*, subentende-se um processo ativo e seletivo de quem olha e inevitavelmente elege partes, fragmentos, parcelas de uma inimaginável totalidade e continuidade do real. Por via do enquadramento que a fotografia impõe, mas que também se exige, a nosso ver, em todas as imagens, revelam-se urgências próprias e um sentir próprio de quem olha e *vê através de*.

«O olhar implica uma atitude», afirma José Gil. ¹⁰⁴ Por isso, o entendimento que aqui se faz do olhar ultrapassa, embora também exija, a operação física e neurológica que permite a alguém *ver* qualquer coisa. O olhar permite *reparar*, digamos assim, «ver mais, olhando», como diz Gil, permite ampliar qualquer coisa dentro de um quadro mental de compreensão, de sensação ou de emoção. Por isso, não se trata de olhar a imagem e a forma separadas da experiência das coisas. Olhar envolve, psíquica e corporalmente, os movimentos e as forças implicadas no objeto ou imagem: forças

¹⁰² ARASSE, 1996, pp. 257-258.

¹⁰³ ALMEIDA, 1995, p. 77.

¹⁰⁴ GIL, 2005, p. 48.

físicas, como a aproximação ou o peso, ou psíquicas, como a ira, a tristeza ou a repulsa, ou psicofísicas como a dor ou a apetência sexual. Diz José Gil: «O olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos».¹⁰⁵ *Ver* sugere uma distância e, por isso, sugere também uma separação, que se dissolve com o olhar.

«Pomo-nos em posição não apenas de ver mas de participar no espectáculo total da paisagem (...) Se entro na paisagem quando a olho, é porque alguma coisa no meu olhar envolve os objectos numa atmosfera que, por um certo efeito de contrapartida, acaba também por me englobar».¹⁰⁶

Como atitude, o olhar acarreta uma (pre)disposição psíquica, mediante a qual ocorre e se desenvolve uma relação corporal sensível, inevitavelmente indagadora, interpretativa e participativa. Seja por necessidades intrínsecas ao conhecimento académico ou pelo puro prazer da pintura, pelo despertar de afetos, de desejos ou de «fantasmas interiores», o olhar é um processo onde atuam múltiplas ligações entre o sujeito (tudo o que se possa dizer que um sujeito comporta dentro de um contexto) e uma imagem em que ele se detém.

Olhar o detalhe de uma pintura significa conter um «acontecimento» dentro dela e, em certa medida, significa relevá-lo perante o que o rodeia. Porém, tal como se elege algo na imagem, também se «exclui» algo dela, bem como do quadro psíquico e mental do espectador.¹⁰⁷

Olhar o detalhe de uma pintura, em reprodução fotográfica, é já *olhar* (indagar, estar aberto e receber) o *olhar* do outro. Significa que o olhar espera um certo efeito de retorno do fragmento/imagem onde, por via da eleição e do corte, está implícita uma atitude, um desígnio, uma disposição e uma postura, um entendimento ou uma sensibilidade particular à *parte da pintura*. A «imagem do olhar» na fotografia - como

¹⁰⁵ GIL, 2005, p. 48.

¹⁰⁶ GIL, 2005, p. 48.

¹⁰⁷ É interessante rever esta ideia à luz dos detalhes de naturezas mortas na pintura de *história sacra*. Segundo Peter Cherry, na Espanha seiscentista tinham um lugar acessório, mas também distrativo: «fazendo desviar a atenção do observador da mensagem central da obra» bem como minorizar o árduo trabalho dedicado à pintura das figuras, sobretudo das mãos e das cabeças (CHERRY, 2010, p. 15). A ideia de que os detalhes provocam distração na pintura religiosa, é também abordada por Daniel Arasse, desta feita citando um conhecido Cardeal Italiano: «Il [Federico Borromeo] trouvait “frivole” de représenter le “utensiles ménagers et les membres de la famille” dans une naissance de la Vierge: les figures essentielles au sujet doivent suffire et l’attention ne doit pas se distraire» (ARASSE, 1996, p. 228).

afirma Bernardo Pinto de Almeida - tem, em grande medida, afinidade com a imagem do detalhe. Isto permite considerar que, em muitos aspetos, a atual ideia, e imagem, de detalhe na pintura, poderá advir das possibilidades da fotografia e da reprodução fotográfica: porque aí se concretiza o desejo de corte e se intensifica a atenção a uma parte do todo; uma parcela da pintura é ampliada e observada isoladamente. É precisamente desta forma que a fotografia «traz uma imagem» ao detalhe.

As primeiras palavras que Daniel Arasse profere em *Le Détail*, são dedicadas a um livro que, em 1938, constituiu uma novidade editorial, pelo facto de reproduzir fotograficamente, como diz o próprio título da obra, *One Hundred Details from Pictures in the National Gallery*.¹⁰⁸ Sobre este livro e sobre a sua reedição em 1941 (dado o sucesso da primeira) Arasse considera que «concebidos para o prazer do olho [os] detalhes são escolhidos pela sua beleza intrínseca e refletem o gosto daquele que os seleccionou».¹⁰⁹ À semelhança de Arasse, também nos confrontamos com a reprodução fotográfica de detalhes; partes de pinturas, por vezes muito ampliadas, aparecem com especial relevância nas capas de livros ou como imagens de separadores, constituindo ricas surpresas. Isto é precisamente o que se verifica no livro/catálogo da exposição dedicada aos «Primitivos Portugueses» que teve lugar no Museu Nacional de Arte Antiga e no Museu de Évora, em 2010.¹¹⁰

Pontualmente, ao longo deste livro, encontram-se imagens de detalhes preenchendo páginas inteiras (Fig. 2). Elas têm como propósito obter um prazer muito semelhante ao da edição de *One Hundred Details from Pictures in the National Gallery*. Funcionam como espaços de interlúdio, puramente sensoriais, por entre a densidade teórica e crítica dos diversos capítulos. Aqui, a inteligência faz silêncio e ocorre o regozijo do olhar.¹¹¹ Mas há qualquer coisa mais. O efeito de aproximação e de nitidez é de tal ordem, que nos permite ver muito melhor aquilo que se enquadra, quer como imagem, quer como matéria pictural, sem efeitos laterais distrativos, reforçando, ao mesmo tempo, uma sensação de privacidade e de intimidade com a pintura.

¹⁰⁸ CLARK, 1938.

¹⁰⁹ ARASSE, 1996, p. 5.

¹¹⁰ HENRIQUES, 2010.

¹¹¹ «L'intimité rapprochée de la peinture encourage l'intelligence à faire silence, pour que l'excès de détail autorise la fête de l'œil» (ARASSE, 1996, p. 14).



Fig. 2. Um dos seis separadores internos que preenchem duas páginas em *Primitivos Portugueses (1450-1550): O século de Nuno Gonçalves*. Apresenta um detalhe do painel dos frades (atualmente, painel extremo esquerdo) dos designados *Painéis de S. Vicente*, da autoria de Nuno Gonçalves, c. 1470, conservados no Museu Nacional de Arte Antiga.

Essa sensação de intimidade existe porque, nessas imagens-detalhes, o olhar do espectador depara-se com a *mordedura do tempo* no plano da pintura. Por *mordedura do tempo* designamos os aspetos e características que, inevitavelmente, se acrescentaram ou subtraíram ao trabalho original, por ação de diversos agentes: a sujidade entranhada nas irregularidades da tinta, que realça, por vezes, o fino penteado do pincel; a *craquelure* da matéria pictural; os pequenos hiatos de tinta que pontuam a superfície; as manchas de oxidação; a deterioração do verniz; ou, ainda, eventuais «cicatrices» de restauro. Estes aspetos, em boa medida, interferem com o propósito puramente icónico dos detalhes das pinturas, conferindo-lhes uma expressividade muito mais acentuada.

Como é evidente, este olhar é um olhar de hoje, não do século XVI. É um olhar que, como temos sugerido, atua livremente sobre as instâncias particulares da imagem, mas que toca, sobrejamente, a *epiderme* da pintura, vagueando sobre ela, explorando as sensações, quase gustativas, que ela suscita.

Para o espectador, a atenção ao detalhe constitui uma experiência íntima com a pintura, porquanto há um sentir de *união estreita*, individual, na sua articulação com a imagem e o corpo pictural, com os gestos que aí se sedimentam, e porque em tudo isto existe muitos incentivos de ordem empática e sensorial. Com efeito, a intimidade, como categoria de relação, obedece a um requisito essencial e comum: a proximidade. A atenção ao detalhe, nestes parâmetros, torna-se um processo de embrenhamento naquilo

que se foca, culminando na intensificação sensorial do estímulo icónico e/ou pictural. O olhar não é só uma função percetiva e objetiva, resulta, também, do desejo de co-habitar essa atmosfera composta por inúmeras pequenas perceções e sensações.

Este processo de embrenhamento na pintura é potencialmente desviante, no sentido em que é possível fazer-se a partir de um «gozo específico, indiferente às intenções totalizantes do pintor».¹¹² Sobretudo, se pensarmos na pintura num sentido tradicional.

«En s’approchant au plus près de la surface pour en goûter les mérites, celui qui regarde heurte en effet une assise du dispositif traditionnel de l’imitation en peinture, qui veut qu’un tableau soit envisagé à une certaine distance».¹¹³

A isto se acrescenta a ideia, já referida, que nasce da possível relação de interesse entre a observação ao longe e a dignificação intelectual e social do trabalho do pintor.

Aproximarmo-nos da pintura significa, em muitos casos, responder ao desejo de apreciar os artifícios plásticos e técnicos, de degustar o afeiçoamento da tinta na imagem, o «plano de ação» do pintor, «la touche». Tudo isto por oposição à mais solene apreciação do «pensamento na pintura», no sentido clássico em que Eugène Delacroix o referiu, no qual os «engenhos picturais» interessam unicamente como meios e instrumentos de corporalização do pensamento.¹¹⁴ Nesta corrente, coloca-se uma ênfase especial na observação da *imagem*, no pensamento da *imagem*, em detrimento da *experiência física da matéria manipulada* enquanto objeto de prazer e de contemplação. Todavia, a obtenção de prazer através das suas características eminentemente plásticas não invalida a consideração de que o modo de *ataque* do pincel com a tela contenha já uma forma de pensamento pictural.¹¹⁵

¹¹² ARASSE, 1996, p. 247.

¹¹³ Em *Le Détail*, Arasse foca várias vezes este assunto (ARASSE, 1996, pp. 238, 233, 259, 260).

¹¹⁴ «La touche est un moyen comme un autre de contribuer à rendre la pensée dans la peinture (...) tout dépend, au reste, dans l’ouvrage d’un véritable maître, de la distance commandée pour regarder son tableau» (Eugène Delacroix - *Journal*, 13 Janvier 1857 - citado por Daniel Arasse - ARASSE, 1996, p. 238).

¹¹⁵ O tema merecia uma abordagem individualizada, que tivesse em conta as formas de pintar, e a sua apreciação, em diferentes épocas e em diferentes autores. Historicamente, denota-se um progressivo acentuar da plasticidade e da fisicalidade da fatura da pintura. Contudo, o que caracteriza genericamente a tradição pictural, é uma boa articulação (e equilíbrio) entre a maneira de pintar e o sistema mimético da pintura. A forma de *ataque* do pincel informa-nos tanto sobre as dinâmicas expressivas dos pintores como sobre as conceções mentais da própria pintura. Um caso representativo, porque ganhou uma dimensão muito significativa na cultura artística e na produção de muitos

Nesse desejo de aproximação à pintura, deve equacionar-se, também, a possibilidade de certos elementos icónicos ou picturais constituírem verdadeiros «atos de presença». A respeito da ideia que esta expressão encerra, Daniel Arasse menciona uma descrição de Paul Claudel, na qual este relata como, ao visitar pela primeira vez o Rijkmuseum, se sente «atraído» e «capturado» por um pequeno quadro colocado no canto, do outro lado da sala.

«C'était un paysage dans le genre de Van Goyen peint dans un seul ton comme avec de l'huile dorée sur une fumée mineuse. Mais ce qui m'avait fait tressaillir à distance, ce qui, pour moi, faisait sonner comme une trompette cet ensemble assourdi, c'était, je le comprenais à présent, là, ce petit point vermillon, et, à côté, cet atome de bleu, un grain de sel et un grain de poivre».¹¹⁶

É certo que esta descrição de Claudel remete para a sua sensibilidade particular, que salienta valores picturais ou de intensidade pictural. Mas o que ela também manifesta é a atração que certos elementos de um conjunto podem exercer, inesperadamente, sobre o olhar do espectador.

Tudo isto indica inúmeras possibilidades para o espectador se sentir atraído por detalhes. Nesse sentido poderemos considerar que, de forma geral, o olhar de um espectador do nosso tempo facilmente se torna *selvagem*, porquanto atua indiferente a uma cultura específica do olhar sobre as obras com que se depara. Ou seja, na experiência direta dos quadros, sobretudo nos museus, a aproximação da pintura é totalmente indeterminável e imprevisível, escapando a todo o controlo, a todas as regras, podendo ser indiferente às mensagens, aos códigos de leitura, às funções específicas ou às localizações originais para as quais foi concebida; enfim, indiferente à *boa colocação* do espectador face à obra e ao seu escrupuloso entendimento.

pintores, é o da pintura impressionista; falamos, em particular, da técnica *divisionista* (pinceladas curtas, separadas, de cores distintas que, vistas a uma certa distância, se fundem oticamente em áreas de cor, manchas, o que por sua vez resulta, naquela pintura, em imagens de paisagens, etc). Serve isto para indicar até que ponto o «programa de ação» do pintor pode dever-se a uma cultura artística atualizada, que se informa, por sua vez (neste caso específico), de conhecimentos científicos acerca da cor e da perceção ótica.

¹¹⁶ CLAUDEL, 1946, p. 15 - citado e comentado por Daniel Arasse (ARASSE, 1996, p. 241).

2.5. Interpretar

Os museus tentam facultar um entendimento historicamente correto das obras que expõem. Para isso, além de integrarem um serviço educativo, promoverem conferências e publicarem estudos idóneos, facultam também visitas guiadas, guias explicativos e textos didáticos (agora em formatos digitais e em documentários). Estes guias e textos permitem que os visitantes passem de sala-em-sala, de «época-em-época», de «escola-em-escola», de pintura-em-pintura, apoiados por um conhecimento tácito subjacente às obras; conhecimento que, sem dúvida, é importante para a sua compreensão sociocultural e simbólica. Assim se enriquece o olhar e a fruição da pintura, assim se renova a percepção e o sentido de alguns detalhes até então (eventualmente) despercebidos.¹¹⁷

Como se depreende, a atitude das instituições museológicas, bem como a própria noção de museu, como mostrou Miguel Tamen, é co-extensiva a uma preocupação comunitária, histórica-científica, que tem por objectivo a significação social e cultural das peças que conservam.¹¹⁸ Mas, existem algumas falhas entre estes princípios e os resultados efetivos. Em contradição com o desígnio de facultar ao público uma interpretação das obras não desviante (poderia também dizer-se: um *sentido não desviante*), a colocação e distribuição das pinturas antigas pelos museus pode também ser, se não uma das faces da catástrofe da pintura no seu sentido clássico, um desvio considerável a ter em conta. De um modo geral, as circunstâncias físicas criadas nos museus divergem da conceitualidade própria dos dispositivos picturais antigos; referimo-nos sobretudo aos retábulos do século XV e primeira metade do século XVI. A repartição e a exibição de muitos painéis dos designados «Primitivos Portugueses», salvo algumas raras exceções, tal como refere Seabra de Carvalho, são um exemplo concreto disso mesmo.¹¹⁹ Na verdade, nos museus portugueses constitui-se uma mostra de objetos-imagens que resulta do desmembramento dos retábulos que os pintores antigos produziram para serem aparelhados e olhados em locais específicos. Tal

¹¹⁷ «Singularizar o toque que marca a mão do mestre, como a contextualização da obra na identidade do artista (ou da escola a que pertence), decifrar a alegoria representada (...) exercem múltiplos “efeitos de retorno” sobre o olhar do espectador. Este enriquece-se pela identificação de detalhes significantes, bem como pela “percepção dos nexos” globais, até então insuspeitos. O conhecimento remodela, renova, diversifica a emoção vivenciada. A compreensão do quadro participa no fruir da sua contemplação» (CHANGEUX, 1994, p. 11).

¹¹⁸ TAMEN, 2003.

¹¹⁹ ALMEIDA, 2010.

separação e deslocação geram, logo à partida, possibilidades de observação muito divergentes daquelas que se proporcionavam originalmente. Frequentemente, temos imagens pintadas desprovidas das relações de montagem originais (na simples visualização das obras a partir de uma posição frontal – por vezes de perto - não devemos esquecer a possibilidade de certas distorções formais terem sido criadas intencionalmente pelo pintor para uma visualização a partir de baixo e de longe, por exemplo); a ausência de estratégias de diálogo e de narrativa entre as imagens pintadas; a supressão de um aparato de instalação próprio e da sua relação com a arquitetura (o espaço que acolhia a pintura emoldurada que, por sua vez, também realizava e se caracterizava por essa presença); a exposição das imagens em condições de iluminação muito díspares das igrejas, catedrais, conventos, mosteiros (sabe-se que isso teve a sua influência em certas tonalidades de cor usadas, por exemplo, nos céus). É certo, que considerar os espaços do sagrado obrigar-nos-ia, também, a compreender uma outra predisposição psíquica diante das obras.¹²⁰

O museu criou muitos desvios, quer na conceitualidade de muitas obras que conserva, quer no plano das sensações que proporciona. A este respeito, escreveu Miguel Tamen: «no caso de coisas-em-museus, esta história melancólica é a do afastamento dos seus lugares de origem (que, é claro, significa aqui o afastamento da sua essência)». ¹²¹ Tudo isto permite lembrar que o presente estudo parte de um olhar que não era possível ter há cinco séculos, quer fisicamente quer conceptualmente.

As circunstâncias físicas dos museus levam o espectador a interpretar, por um lado, e a degustar, por outro, a informação parcelar deslocada de conjuntos retabulares (Fig. 5). Mediante a possibilidade de uma disposição original teríamos, certamente, uma visão criativa diferente, mais ligada à «expressão de uma cultura especial num determinado momento da história», como diz Jean-Pierre Changeux.¹²² Isto mostraria, em nosso benefício e enriquecimento, mais respeito por essa cultura. Não se pretende com isto sugerir que as pessoas que dirigem os museus e que conservam as obras trabalham da forma errada, nem que as possibilidades de relação com a pintura na atualidade são intrinsecamente más. Não. Dizemos apenas que as condições são diferentes.

¹²⁰ A respeito do designio, da conceitualidade, das circunstâncias e do aparato das pinturas retabulares no século XVI, ver RODRIGUES, 2010, pp. 70-81.

¹²¹ TAMEN, 2003, p. 64.

¹²² CHANGEUX, 1994, p. 32.



Fig. 3. *Vista do Retábulo da Capela-Mor da Sé do Funchal.*
Obra coletiva (Oficina de Lisboa), c. 1510-20.

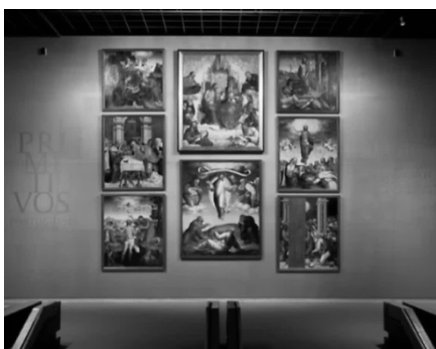


Fig. 4. *Vista da exposição «Primitivos Portugueses», do Museu Nacional de Arte Antiga, em 2010. Vê-se a restituição (permanente neste museu) da disposição original do Retábulo do Mosteiro da Santíssima Trindade, pintado por Garcia Fernandes em 1537.*



Fig. 5. *Vista geral da exposição «Primitivos Portugueses», do Museu Nacional de Arte Antiga, em 2010.*

O problema reside na impossibilidade atual de reconstituir muitos retábulos, ou mesmo de encontrar a disposição original dos diversos painéis; quer pela falta de apoio documental, quer pelo desaparecimento de muitas peças, mas também porque, por vezes, diferentes peças de um mesmo retábulo pertencem a museus diferentes.

Mas, ainda que os museus procurem replicar as disposições originais de alguns polípticos antigos (Fig. 4), originalmente instalados em locais públicos de devoção religiosa (Fig. 3), e mesmo daqueles que estariam, no século XVI, em espaços de *devoção privada*, toda a espécie de desvios interpretativos e contemplativos ocorreria, igualmente. Isto porque se considera, de forma geral, mas sobretudo no contexto da História da Arte, que um desvio ocorre quando determinada interpretação ou contemplação de uma obra (e um determinado *olhar* sobre ela) se faz, total ou parcialmente, à margem do designado *conhecimento científico*.

É claro que, subjacentes à encomenda e à realização de uma pintura do Renascimento estão desígnios sociais próprios, propósitos religiosos, razões culturais,

funções instrutivas e finalidades artísticas.¹²³ Por isso, tais obras são, frequentemente, alvo de um olhar grave, nas suas múltiplas formas de interesse. Através das pinturas, procura-se identificar aspetos socioculturais, encarando-as, também, como expressão da própria religiosidade e do sentimento votivo de um povo. Procura-se estudá-las como modo (ou estilo) artístico de uma época precisa. No fundo, tudo converge para olhar a pintura como corporalização, testemunho, vestígio ou mesmo símbolo de uma cultura singular.

«o que parece que nunca é objecto de dúvida é a relação (...) entre inteligível e sensível, numa só palavra, a crença na *redutibilidade*. [termo técnico da filosofia medieval tardia que, segundo Miguel Tamen, significa *ver alguma coisa como outra coisa*] A minha sugestão é que esta relação é acompanhada pela presença do estado na fundação de instituições como museus e, na realidade, na própria noção que viria a dar corpo a essa presença: a cultura».¹²⁴

Enquanto no espaço do sagrado, e no domínio da teologia, a pintura antiga se relaciona e se problematiza, primordialmente, com a devoção religiosa - tendo aí certas virtudes e certos defeitos -, no espaço do museu, e no domínio da arte, ela constitui essencialmente um objeto de conservação, em correspondência direta com a construção do próprio sentido da história, da arte e da cultura – sendo a sua fruição e a sua função educativa fundamental. Claro está que grande parte do valor que se lhe outorga está associado à crença de que se trata de um objeto «apto a significar uma coisa diferente daquilo que os olhos vêem».¹²⁵

Miguel Tamen mostra que houve uma transformação da atitude das pessoas para com as imagens religiosas, transformação que, embora tenha ocorrido gradualmente, correspondeu à mudança de localização das mesmas. Ora, com a colocação das coisas em museus, gerou-se um tipo de ansiedade diferente sobre as mesmas. Alterou-se o tipo de coisas que as pessoas acham que podem desejar, esperar ou obter delas. A este respeito, Tamen tem uma afirmação tão poética quanto acutilante: «o que se extinguiu, embora gradualmente, foi qualquer possibilidade séria de tratar os objectos como partes de Deus, mais do que como imagens de Deus».¹²⁶ Houve, efetivamente, uma transformação na forma de viver com as imagens, de olhá-las e interpretá-las.

¹²³ BAXANDALL, 2000, p. 17; LOPES, 2005.

¹²⁴ TAMEN, 2003, p. 66.

¹²⁵ «A citação traduz a definição famosa de imagem de Cesare Ripa: as imagens são *fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede con l'occhio*» (TAMEN, 2003, p. 61).

¹²⁶ TAMEN, 2003, p. 52.

Não é possível, atualmente, olhar as pinturas do século XVI do mesmo modo que *determinado indivíduo* dessa época.¹²⁷ E não conseguir *olhar* essas imagens do mesmo modo indica pelo menos três hipóteses: (1) que a nossa percepção ou admissão sensorial das pinturas não é exatamente a mesma; (2) que não somos afetados psicologicamente do mesmo modo pela presença das pinturas e das imagens; (3) que não interpretamos as imagens da mesma maneira, ou seja, não lhes procuramos o mesmo sentido, não lhes atribuímos o mesmo significado; talvez porque desejamos delas coisas diferentes. Decerto, há interligações entre estas três ideias.

Tamen diz que a interpretação, num sentido geral, se constitui como «uma série de operações dirigidas à supressão da diferença entre percepção e sentido».¹²⁸ Assim, a diversidade de interpretações que se elaboram acerca de coisas diversas, seja uma pintura ou um país, por exemplo, deve-se a percepções díspares das mesmas, ao facto de se *ser afetado de certo modo* por elas ou a uma capacidade particular em compreender certos sinais delas. Evidentemente, existem diferenças na forma de pensamento, na capacidade mental, nos conhecimentos adquiridos, na cultura, nas experiências e na sensibilidade dos indivíduos. Enfim, existem diferenças, por vezes muito acentuadas, no *olhar* dos indivíduos. Neste sentido, damos razão a Tamen quando afirma que existem algumas vantagens em descrever «a interpretação como um conjunto de ações realizadas relativamente a uma colecção variada de coisas, em vez de se conceber como uma tentativa de fixar as propriedades intrínsecas das coisas».¹²⁹

Há uma diferença substancial entre tomar consciência de que determinada pintura ativa em nós certas ideias, emoções e sensações particulares (ganhando um sentido por essa via), e julgar saber-se o que certa pintura ou um seu detalhe *querem*

¹²⁷ A expressão *determinado indivíduo* suscita a definição e localização precisa de um sujeito. Poderíamos recorrer à expressão *um indivíduo*, mas isso implica tipificá-lo, sugerindo assim um nivelamento da experiência e da sensibilidade dos indivíduos particulares. Ou seja, falar de indivíduo particular ou de indivíduo emblemático constituirá sempre um problema, no sentido em que a noção do primeiro nos pode afastar dos traços normativos de um povo, e a noção do segundo nos afasta de um sujeito real, localizado num contexto espaço/temporal específico e em circunstâncias de vida específicas. Falar em termos de *indivíduo emblemático* requer um exercício de abstração que, embora possa ser útil em determinados contextos, implica a normalização dos comportamentos e das atitudes, dos traços psicológicos estruturantes, enfim, do aparelho intelectual e da situação sociocultural e económica de cada um: «um homem que, sobrepondo-se a especificidades espaciais e sociais, encarnaria uma entidade que, sujeita a uma mesma atmosfera, responderia com atitudes e valores comuns (...) Ao procurar determinar o que cada homem tem de comum com outros homens do seu tempo, o seu objecto de trabalho é, não o individual e o excepcional, mas o colectivo, o repetitivo» (POLÓNIA, 1995, p. 76).

¹²⁸ TAMEN, 2003, p. 61.

¹²⁹ TAMEN, 2003, p. 123.

dizer ou *significam*. Esta última hipótese traduz-se na atribuição de intenções e capacidades linguísticas à pintura e no reconhecimento de uma capacidade própria para a compreender.

Num estudo intitulado *Painting and Experience*, Michael Baxandall, articula as pinturas do Renascimento italiano com aquilo a que chama «fragmentos de prática ou convenção sociais», discerníveis através de documentação escrita diversa. Isto, segundo explica, no sentido de «agudizar a nossa percepção dos quadros» e, simetricamente, «agudizar a nossa percepção da sociedade».

«Uma sociedade desenvolve as suas capacidades e costumes distintivos, que têm um aspeto visual, já que o sentido da visão é o órgão principal da experiência, e essas capacidades e costume visuais convertem-se numa parte do *medium* do pintor».¹³⁰

Neste caso particular, mas também no de muitos outros historiadores, resulta uma forma de olhar e de tratar as pinturas antigas como «registos da atividade visual». «Registos» que, segundo Baxandall, se devem «aprender a ler, tal como se deve aprender a ler um texto de uma cultura distinta».¹³¹ Significa que Baxandall atribui às pinturas intenções e competências linguísticas, consubstanciadas em particularidades formais e detalhes que, por sua vez, indicam práticas, convenções, relações sociais. Mais do que isso, manifestam, divulgam, declaram o *ser social*. Segundo este desígnio interpretativo, entre uma pintura italiana do século XVI, uma pintura flamenga da mesma época ou uma portuguesa da mesma centúria, existirão divergências, pelo menos em certos detalhes, nos quais estão latentes relações humanas singulares - físicas, psíquicas, comportamentais e intelectuais. Ora, nas pinturas dos designados «Primitivos Portugueses» temos acesso direto a imagens da cultura material de outros tempos. Estes detalhes, poderão dar azo à reflexão sobre aspetos imateriais, que decerto encerram, e sobre a forma como os encerram.

Mas, interessa finalmente perguntar: será estritamente uma leitura sociocultural das obras aquilo que um espectador pretende quando vai a um museu ver pintura? Será isso aquilo que o olhar de um pintor anseia, interroga, perscruta na pintura e nos seus detalhes?

O uso primário de um quadro implica olhá-lo. O que já vimos acerca do *olhar* é que ele engloba, psicofisicamente, quem olha. Jean-Pierre Changeux afirmou que «o

¹³⁰ BAXANDALL, 2000, p. 186 (tradução nossa).

¹³¹ BAXANDALL, 2000, p. 187.

quadro detém uma *faculdade de despertar* que vai ao encontro dos significados que respondem às razões estratégicas do pintor». ¹³² Ora, um ato de *despertar* está significativamente afastado de um ato de *determinar*, pois se neste último se restringe, delimita e fixa o *sentido interpretativo* da imagem, no primeiro, o sentido da imagem, mais do que indeterminar-se, *sobredetermina-se*. Significa que essa *faculdade de despertar* possibilita múltiplos sentidos, através de múltiplas e diversas associações mentais. Porque *despertar* significa um acordar, colocar qualquer coisa em movimento. Esse movimento pode associar hipóteses de sentido, dentro de um campo subjetivo de experiência individual; precisamente, ao recriar o sentido e, ainda, ao fazer da *montagem* um ato de recreação.

«A contemplação torna-se *recreação* em que as hipóteses que o quadro provocava ao espectador são postas à prova. Entram em ressonâncias e são conservadas, ou então corrigidas e eliminadas. Formas, imagens e indícios recrutam objectos de sentido que podem eventualmente sair do quadro intencional do artista e encontrar-se na memória a longo prazo do espectador, registadas depois de experiências individuais. O quadro toca esse depósito inconsciente e fã-lo surgir pela focalização da sua atenção no compartimento consciente da memória a curto prazo. Desenvolve-se então um diálogo imaginário como o quadro. Torna-se um “sonho partilhado” e este poder sobre o imaginário é especialmente penetrante quando a representação se destaca de uma simples *mimesis* e ocorre uma *distanciação*. Ao contrário do conceito científico, que se fecha sobre um sentido preciso e, à partida, visa a universalidade, abre-se a uma multiplicidade de experiências de pensamento que deixam um maior espaço ao subjectivo, à experiência individual». ¹³³

Não esqueçamos que a natureza fundamental da *contemplação*, como explica Didi-Huberman, «significa antes de mais observar uma realidade delimitando-a como *templum*, quer dizer, como campo estritamente *delimitado* e dotado de ação sobrenatural». ¹³⁴ Por analogia, a contemplação do quadro é a sua observação como campo de operações e de ações, humanas neste caso. Aquilo que também está em causa, por via dessa mesma analogia, é a interpretação das forças e das formas dessa operação no contexto artístico, e das forças psíquicas e espirituais que as formas representadas sugerem ou simbolizam. A atenção ao detalhe, neste contexto, faz-se de um entusiasmo peculiar, no sentido em que proporciona a descoberta de pequenas instâncias significantes (nem sempre necessariamente icónicas), com as quais se estabelecem

¹³² CHANGEUX, 1994, p. 33.

¹³³ CHANGEUX, 1994, p. 33.

¹³⁴ DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 26 (tradução nossa).

importantes «relações íntimas e secretas».¹³⁵ Tornando-se a contemplação recriação, é expectável que o processo de montagem de hipóteses, a articulação de formas, modos de fazer, gestos, sinais, detalhes significantes, em certas alturas resvale para um jogo de *imaginação*. Precisamente no sentido da *delectatio* de que fala Georges Didi-Huberman:

«algo parecido a um jogo infantil: apenas perguntamos ao menino a *lectio* de uma palavra do dicionário, e de seguida vemo-lo atraído pela *delectatio* de um uso transversal e imaginativo da leitura (...) o menino não lê para captar o significado de algo específico, senão para relacionar imaginativamente esse algo com muitos outros».¹³⁶

Deparamos, assim, com um sentido de *montagem*, no qual se excede o determinismo da *leitura* e do conhecimento tácito subjacente à obra.

¹³⁵ «A imaginação aceita o múltiplo e renova-o sem cessar a fim de detetar novas “relações íntimas e secretas”, novas “correspondências e analogias” que serão por sua vez inesgotáveis, como inesgotável é todo o pensamento das relações que cada montagem inédita será sempre suscetível de manifestar» (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 16).

¹³⁶ DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 16.

3. A presença das coisas na pintura portuguesa antes do aparecimento da *natureza-morta*

3.1. Constatar a presença, o prazer e a poética da natureza-morta

São diversos os estudos que, ao empreenderem uma elucidação histórica sobre o reaparecimento da natureza-morta na Europa, fazem referência a *arranjos de objetos* integrados em composições figurativas realizadas durante os séculos XV e XVI.¹³⁷ Detalhes como as bancadas de primeiro plano, com frutos e mensório, de Joos van Cleve (Fig. 6), as prateleiras com livros de Bathélemy d'Eyck (Museum Boijmans Van Beuningen), ou as jarras com açucenas de Rogier Van der Weiden (Städel Museum), têm suscitado a atenção de vários autores, que os consideram «formas preliminares» da naturezas-morta na Idade Moderna.¹³⁸ Nesse tipo de primeiros apontamentos, encontra-se toda a excelência, toda a beleza, todo o prazer e, em potência, toda a poética que viria a caracterizar, desde o século XVII, as naturezas-mortas autónomas. Falta-lhes, pois, uma autonomia física e conceptual.

«The still life, as a kind of painting rather than as a genre, has been particularly invested in the act of framing, since what it frames was traditionally labeled as *parergon* in other kinds of painting. The still life lived a long life in the margins of painting before it was framed as an independent form of artwork. While it was never outside the history painting, it achieved visibility only when it was articulated within this history».¹³⁹

Considerando que a *natureza-morta* «investe particularmente no ato de enquadrar» objetos, alimentos e elementos naturais, como é possível reconhecer uma «longa vida» da *natureza-morta* nas margens das pinturas, enquanto «pormenor

¹³⁷ A título de exemplo veja-se: MIEGROET, 1996, pp. 665-666; STERLING, 1959, pp. 23-41; SKIRA, 1989, pp. 28-35; SANDER, 2008, pp. 21-33; STOICHITA, 2000, pp. 27-39.

¹³⁸ SANDER, 2008, p. 26.

¹³⁹ GROOTENBOER, 2006, p. 33.

subsidiário do tema principal»?¹⁴⁰ Como é possível admitir o acessório, o ornamento, como OBRA?

É certo que algumas representações existentes em reversos de retratos ou de outras figuras pintadas, como a célebre *Jarra com açucenas* de Hans Memling (Fig. 7), ou o *Memento mori* de autor desconhecido português (Fig. 65, 320b), possuem um enquadramento que as isola visualmente da imagem do lado oposto. Mas, isso não significa a sua autonomia absoluta em relação ao que se encontra representado no *anverso*, isto é, em relação ao que se considera a parte principal da obra, sem a qual o *reverso* não existiria. Em causa está a dependência desses mesmos painéis em relação aos polípticos onde, por regra, se inserem. Mediante o efeito de «isolamento físico» que se produz momentaneamente, sobretudo se o espectador desconhece as bases conceptuais e simbólicas a partir das quais pode relacionar a imagem do *reverso* com a do *anverso*, ou, ainda, com outras imagens integradas no políptico, surge a tentação de reconhecer que a natureza-morta está presente. É precisamente essa tentação, e nem tanto o desconhecimento das ligações conceptuais e simbólicas entre as imagens, que tem motivado a consideração de que a NATUREZA-MORTA «viveu» durante os séculos XV e XVI.



Fig. 6. *A sagrada Família*. Joos van Cleve. c. 1512-13. The Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 7. *Jarra com flores (reverso de um retrato)*. Hans Memling. 1480-90. Colecção Tyssen-Bornemisza, Madrid.

¹⁴⁰ «*Parergo* - Um pormenor, numa pintura, subsidiário do tema principal» (LUCIE-SMITH, 1990, p. 149). «*Parergon* - n. m. (du gr. *para*, à côté, et *ergon*, ouvrage). Bx.-arts. Hors-d'oeuvre; addition à l'ouvrage principal. || Pl. *des parerga*» (GRAND LAROUSSE ENCYCLOPÉDIE, 1963, vol. 8, entrada por ordem alfabética). «Pliny's descriptions of genre were important to its later development. He used the word *parerga* to describe the pleasing genre motifs with which a painter might embellish his theme. The word was subsequently adopted by renaissance writers on art» (LANGDON, 1996, p. 287).

Em todo o caso, o número de obras deste tipo é extremamente reduzido quando comparado com o número de obras que integra os «objetos de natureza-morta» no anverso.¹⁴¹ O que significa que o tipo de «vida» da «natureza-morta» em reverso não foi assim tão longa nem prolífica.

Victor I. Stoichita explica a progressiva «inversão temática» que subjaz à invenção da «natureza-morta» como representação desvinculada de figuras extrínsecas à sua própria estrutura física e conceptual. Deste modo, um lento processo levou as representações integradas de «objetos imóveis» a tornarem-se «quadros autónomos»: «nascida como *marginália*, reverso, fora de obra, imagem-marco, ou seja, como *parergon*, a natureza-morta no século XVII faz-se *ergon*».¹⁴²

A noção de *parergon* está assim para a noção de *ergon*, um pouco como a noção de *escravo* está para a de *senhor* («*para* = contra; *ergon* = obra»). A condição do primeiro é subsidiária, subjugada a uma função colaborativa,¹⁴³ de conveniência para o segundo, insere-se na sua estrutura e coabita, mas define-se, também, por uma distância e por uma relação contraditória, ou de antítese, cuja origem reside no poder de dominação de uma das partes.

«Um *parergon* vem contra, ao lado e se acrescenta ao *ergon*, ao trabalho feito, ao feito, à obra, mas não permanece ao lado, apesar de tocar e cooperar, de uma certa distância, com o interior da operação. Não simplesmente desde fora nem simplesmente desde dentro. Como um acessório que somos obrigados a aceitar de cabo a rabo».¹⁴⁴

Durante os séculos XV e XVI, as representações de «objetos de natureza-morta» desmereciam, por si só, «fazer pintura». Não existia, sequer, um *status* temático para elas.¹⁴⁵ Razão pela qual poderemos entender por que era um tipo de trabalho usualmente executado por aprendizes ou pintores auxiliares e não pelos mestres que dirigiam as oficinas.¹⁴⁶ Não é possível afirmar que fosse exclusivamente assim, mas era normal que

¹⁴¹ Em Portugal, conta-se apenas um caso de «natureza-morta» executada em reverso (cat. 31), e uma outra em painel próprio que se emparelha com um políptico (cat. 32) – ver cap. 5.6. do nosso estudo.

¹⁴² STOICHITA, 2000, pp. 9-39 (tradução nossa).

¹⁴³ Lançamos questões sobre a função dos «objetos de natureza-morta» no capítulo 4.

¹⁴⁴ Definição de Jacques Derrida - citado por Vitor I. Stoichita (STOICHITA, 2000, p. 32).

¹⁴⁵ «Se tratamos de contemplá-la com os olhos da época [1550], o paradoxo aumenta o seu contraste, pois a noção de natureza-morta como género pictórico não existia, todavia. Em outras palavras, a natureza-morta (ou o que hoje chamamos assim) “não fazia pintura”, em contrapartida a cena com figuras (e sobretudo a cena religiosa) constituía a matéria típica da imagem pictórica» (STOICHITA, 2000, p. 13).

¹⁴⁶ GROOTENBOER, 2006, p. 32.

acontecesse deste modo. E compreensivelmente, pois tais representações contrastam com a razão de ser da pintura de temática religiosa, a qual está presente na esmagadora maioria das produções pictóricas dos séculos que abordamos. É evidente a distância que, teologicamente, se pode estabelecer entre a representação de minudências profanas e a representação de histórias e figuras de devoção religiosa. Tal contraste demarca a diferença entre o cuidado com a descrição pictural do efeito concreto da matéria e a preocupação englobante (que integra a primeira) da criação de imagens nas quais os traços físicos da «realidade representada» são suplantados pela força espiritual que nela supostamente atua.

Em rigor, tudo indica que a constatação da «natureza-morta», dentro da pintura antiga, se reveste de um carácter de desvio e implica uma «excisão». Para melhor reconhecer tal efeito de presença, o olhar desvia-se das figuras, das paisagens e arquiteturas, esquece as «histórias», para se deter nestes objetos secundários, na intimidade da sua excelsa representação. Neste sentido, é o próprio ato de aproximação à pintura que procura a referida «inversão» e «excisão», assumindo o adereço como obra, o «para como *ergon*».

Se tratamos das integrações de «naturezas-mortas» em reversos de quadros, tal ato de «inversão» pode entender-se como «contraversão», pois é aplicável literalmente e fisicamente, enquanto que o ato de «excisão» é, aparentemente, uma implicação conceptual que não necessita de solução. Mas só aparentemente. O ato de excisão não é permitido, mas se fosse teria de ser realizado mediante um procedimento cirúrgico capaz de separar as duas faces da mesma obra. Se tratamos de integrações em anversos, implicamos sobretudo o olhar e o desejo do espectador. O corte é, igualmente, impossível de operar fisicamente, a não ser, talvez, por meio da imagem fotográfica, mas o ato de «inversão temática», assim como todo o prazer que decorre, são bastante reais, efetivos e incontestáveis.

«Ao vemos pinturas como a grande *Ressurreição* da Charola de Tomar (Jorge Afonso?) e a natureza-morta de 1º plano [Fig. 8], ou as naturezas-mortas tão objectivas e 'realistas' em pinturas de Gregório Lopes, do Mestre da Lourinhã, de Vasco Fernandes, de Francisco de Campos (sobretudo este: a excepcional *Adoração dos Magos* da Sé de Évora), do Mestre de Abrantes (Cristóvão Lopes ?) na *Natividade* de Abrantes, ficamos a saber que o bodegón está presente, e com qualidade indiscutível, na pintura renascentista e maneirista».¹⁴⁷

¹⁴⁷ Excerto de uma mensagem que o Professor Vítor Serrão nos dirigiu pessoalmente em 15 de maio de 2015.



Fig. 8. *Detalhe de Ressurreição*. Mestre de desconhecido (Jorge Afonso? Oficina de Jorge Afonso?). c. 1515.

Charola do Convento de Cristo, Tomar. (cat. 250)

Neste breve comentário, Vítor Serrão indica alguns detalhes de obras portuguesas do século XVI que são importantes para o nosso estudo. Por evidenciarem independência da ação e/ou movimento das figuras e por denotarem certas características de organização e de representação, que lhes conferem um efeito cativante e atrativo, eles suscitam, a um dos maiores historiadores portugueses do nosso tempo, o emprego dos termos *natureza-morta* ou *bodegón*.

Como se percebe, implicitamente, não está apenas em jogo o destaque de «objetos de natureza-morta» mediante o seu reconhecimento primário. É através do «ato de presença» de «naturezas-mortas objetivas e 'realistas'», e pelo aumento substancial da intensidade das sensações que daí resulta, que se reforça o desejo *de talhe*. Já consideramos¹⁴⁸ a forte ligação da pintura de naturezas-mortas com o fascínio pelo detalhe: a obtenção de prazer constituindo uma das mais significativas afinidades que podemos identificar, seja no contexto da observação, seja no ato de execução da pintura. Esta é uma situação que vemos realizada através do «detalhe icónico», pois, como já vimos, nesta categoria do detalhe o «programa de ação» do pintor está em perfeita sintonia com o «sistema mimético da pintura».¹⁴⁹

«Perguntamo-nos: como se explica o êxito obtido na representação de objetos menores? É evidente - e Plínio salienta - que existe um forte contraste entre “a baixeza” dos temas e “a maior glória” que proporcionam ao pintor. Em que consiste esse “prazer infinito” (*consumata voluptas*) que brindam essas pinturas? A resposta é dada implicitamente pelo próprio Plínio: o carácter enganoso e ilusório da representação (e não o seu objeto) é o que provoca prazer».¹⁵⁰

¹⁴⁸ Cap. 1. e 2.

¹⁴⁹ Cap. 2.2.

¹⁵⁰ STOICHITA, 2000, p. 28.

São bem atuais as considerações de Charles Sterling sobre o «realismo imitativo» que, desde os seus primeiros ensaios na Grécia Antiga até, pelo menos, meados do século XIX, subjaz à pintura de «objetos inanimados»: este constitui uma arte dedicada às aparências, «baseada sobre a sensibilidade ótica e tátil», dispondo de uma «base técnica adequada, flexível e vibrante».¹⁵¹ Na pintura dos séculos XV e XVI, vemos estas características técnicas e de representação atingir uma intensificação sem precedentes. Na Europa, já durante o século XV, o «realismo torna-se a dominante irresistível», adquirindo, contudo, «diferentes aspetos, de acordo com o meio ou a região onde se manifestava». O impulso «realista» em Itália «preocupou-se mais com o traço vigoroso da estrutura e do relevo do que com a substância concreta: pedra, carne, madeira ou pano, a que se resumia a arte burguesa setentrional».¹⁵² Erwin Panofsky explica-nos como essa nova «base técnica adequada, flexível e vibrante», que a pintura a óleo perfazia, consistiu num «“naturalismo” audaz e abarcador, ainda que seletivo, que destilava para o espectador uma riqueza indizível de encanto visual de tudo quanto era criado por Deus ou fabricado pelo homem».¹⁵³

Na tentativa de melhor caracterizar o efeito «verista» das representações, diversos autores usam, alternadamente, termos como *realismo* ou *naturalismo*. E raramente o fazem desirmanados de outros adjetivos. É evidente que, aplicados neste contexto, os termos implicam uma adaptação.

No contexto da pintura, e do movimento artístico que ocorreu no século XIX, «realismo» implica uma atenção dedicada ao mundo que envolve o artista e opõe-se, conceptualmente, à representação idealizada, evitando a distorção e rejeitando fórmulas impostas à representação (tradição pictórica). Como disse Rubin: «o realismo tornou-se uma medida da sinceridade do artista».¹⁵⁴ O sentido genérico do termo «naturalismo», de facto, não dista muito do sentido precedente, embora suscite diretamente a atenção ao *mundo natural* – atenção ao *terreno* em oposição à *imaginação do divino* e da *beleza ideal*. Radicalizando, a representação «naturalista» tem um valor em si mesma e não, necessariamente, como expressão da criação divina, consideração que se baseia no «entusiasmo pela ciência e no declínio da crença religiosa», que levou ao culto pela

¹⁵¹ STERLING, 1959, p. 10.

¹⁵² HUYGUE, 1986, vol. 2, p. 78.

¹⁵³ PANOFSKY, 1981, p. 10 (tradução nossa).

¹⁵⁴ RUBIN, 1996, pp. 52-53 (tradução nossa).

natureza durante o século XVIII. Na conceção *seiscentista* de Caravaggio, o «naturalismo» designa, tão-simplesmente, «imitar bem a coisas naturais» (*modelo*).¹⁵⁵

No contexto em causa, o emprego destes termos é relativo ao primado da «imitação em pintura», que se caracteriza pela tentativa de reprodução da aparência visual das coisas.¹⁵⁶ Mas não se exclui a hipótese, muito pelo contrário, de lidarmos com pinturas que oferecem ao olhar, de forma bastante convincente, uma realidade que nunca teve existência concreta diante do artista.¹⁵⁷

Em Portugal, como em outros países, na época que abordamos, a realização de pinturas de temas religiosos operava por meio da *montagem* de frações de imagens, procurando unificá-las sob um mesmo «manto de verdade» ou «manto naturalista».¹⁵⁸ Gravuras, desenhos, pinturas, a própria imaginação do pintor e/ou a observação direta da realidade, são adaptadas e participam, variavelmente, na elaboração da imagem pictórica.¹⁵⁹ Entre as «parcelas» montadas é possível identificar frações do mundo concreto que suscitaram o interesse do pintor. Os «objetos de natureza-morta» constituem algumas dessas frações. É admissível que, para integrar «naturezas-mortas» dentro das composições com figuras, os pintores procedessem à representação de diferentes objetos cuja presença não seria simultânea, ou mesmo efetiva, mas é pouco expectável que integrassem objetos completamente inventados. Várias são as identificações que alguns historiadores efetuaram de objetos produzidos no século XVI. Luís Casimiro, na sua tese sobre as pinturas da *Anunciação* da primeira parte do século XVI, identifica e reflete sobre o possível significado de uma grande diversidade de objetos do quotidiano, que povoam os interiores onde decorre a cena.¹⁶⁰ Bernardo Ferrão, elenca, descreve e analisa uma enorme quantidade de móveis portugueses do período renascentista e maneirista.¹⁶¹ Maria José Goulão, fala-nos das «cerâmicas de

¹⁵⁵ NEEDHAM, 1996, pp. 685-686.

¹⁵⁶ ARASSE, 1996, pp. 13, 187-194.

¹⁵⁷ É o caso das arquiteturas de van Eyck, por exemplo. Daí a expressão «realismo aparente de van Eyck» (HARBISON, 1995, p. 13). Entre nós, o historiador Santos Simões afirma que os pavimentos cerâmicos ladrilhados, frequentemente figurados nas pinturas dos «Primitivos Portugueses», marcavam presença por serem necessários ao efeito perspético que conferiam ao chão dos interiores, efeito que se transmitia à imagem de uma forma geral, mas «não, talvez, porque fosse esse o sistema comum de cobertura do solo» (SIMÕES, 1990, pp. 75-81).

¹⁵⁸ Expressões utilizadas por Dalila Rodrigues (RODRIGUES, 2009, pp. 47-53).

¹⁵⁹ Manuel Batóreo dá-nos um vislumbre desta situação, particularmente no respeitante à utilização e adaptação de gravuras à pintura portuguesa (BATÓREO, 2009).

¹⁶⁰ CASIMIRO, 2004, pp. 1172-2045.

¹⁶¹ FERRÃO, 1990.

uso» que se encontram representadas em diversas pinturas renascentistas portuguesas.¹⁶² António Trigueiros identifica um largo conjunto de moedas portuguesas e estrangeiras que encontramos em iluminuras do século XVI.¹⁶³ Reynaldo dos Santos identifica mais de uma dezena de faianças de produção nacional e estrangeira, supostamente do século XVI, muitas delas associadas a outros utensílios domésticos seguramente de produção portuguesa, da mesma época.¹⁶⁴

O olhar «realista» dos pintores de então constitui um tema rico e interessantíssimo, sobre o qual, de momento, não nos podemos deter longamente. O afloramento deste assunto permite, desde já, perceber que a nossa atenção incide sobre o reconhecimento de «fragmentos do real» e sobre o efeito empático que as representações produzem no espectador.¹⁶⁵

É notória a atenção que vários pintores portugueses prestaram às superfícies dos objetos, aos seus materiais, às suas particularidades construtivas intrincadas e mesmo aos *traços de uso*, o que permite evocar, de imediato, um confronto privado do pintor com a base concreta e material da vida do século XVI (Fig. 9). Foi nessa «base» que as cenas bíblicas passaram a enquadrar-se, adquirindo um maior alcance psicoafetivo junto do devoto espectador.¹⁶⁶ Para este, mas também, possivelmente, para o pintor que a executou, o fascínio e o prazer pela representação de «objetos de natureza-morta» estão substancialmente associados a esse «realismo imitativo» que Sterling refere. Em parte,

¹⁶² GOULÃO, 1986, pp. 155-157.

¹⁶³ TRIGUEIROS, 2009.

¹⁶⁴ SANTOS, 1960, pp. 17-22.

¹⁶⁵ É interessante notar como o crescente realismo das representações pictóricas europeias, a partir de finais da Idade Média, nos coloca habitualmente no contexto da *vida privada*. Uma secção de texto da autoria de George Duby poderá constituir um importante ponto de abertura deste tema: «um movimento profundo levava então os homens a considerar cada vez mais atenta e lucidamente a natureza das coisas materiais, porque no refluxo de uma atitude que dominara a alta cultura europeia durante a Alta Idade Média, o *contemplus mundi*, como diziam os intelectuais, o desprezo pelo mundo, as aparências pareciam, pouco a pouco, não ser já tão radicalmente condenáveis por serem enganadoras, por, sobretudo, inclinarem as pessoas para o mal. Por esta razão, a arte, a arte de figurar os aspectos da vida pelo volume ou pelo traço, a arte dos pintores, a arte dos escultores, pendeu por volta do ano 1300 para aquilo que chamamos realismo. Os olhos, ao que parece, descerraram-se; o artista aplicou-se a partir de então a transcrever exactamente o que via, servindo-se de todos os processos de ilusão. A pintura, mais capaz de ilusionismo, colocou-se nessa altura à frente de todas as artes, e surgiram as primeiras representações pictóricas de cenas íntimas. A tal ponto que, unindo-se ao pintor, o olhar do historiador pode, a partir de 1350, penetrar no interior da casa, isto é, do espaço privado (...) Pela primeira vez o historiador tem meios para assumir uma postura de *voyeur*, observando o que se passa no seio desse universo fechado, ao abrigo da indiscrição, onde, por exemplo, Van der Weyden colocou a Virgem da Anunciação e o anjo» (DUBY, 1990, pp. 10-11).

¹⁶⁶ RODRIGUES, 2009, p. 50.



Fig. 9. *Detalhe de Morte da Virgem*. Oficina de Gregório Lopes (atr.). c. 1527.
Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 288)



Fig. 10 – 10a. *Detalhes de Anunciação*. Vasco Fernandes. c.1506-11. Museu de Lamego (cat. 61)

porque é através dele que o artista explora e aprofunda o efeito sensorial da intimidade. A relação entre o realismo e esse aprofundamento passa, como afirma Panofsky, «pelo venerável respeito ao detalhe que faz do quadro um pequeno mundo de riqueza inesgotável, completo em si mesmo e imprescindivelmente único».¹⁶⁷

Dalila Rodrigues tem focado estes aspetos no contexto da Pintura dos «Primitivos Portugueses».¹⁶⁸ E deteve-se sobre eles, de forma particularmente interessante, em diferentes pontos do livro dedicado à obra de Vasco Fernandes, um dos pintores da primeira parte do século XVI que integrou nas suas obras visões bastantes minudenciosas da base concreta e material do seu tempo.

«será o modo extremamente elaborado e minucioso como representa esses e outros objectos – presumivelmente para profundo deleite do espectador – que se consubstancia uma relação profunda entre imagem e realidade. De facto, através de uma acutilante visão analítica da forma, num trabalho digno de um miniaturista de Bruges, detém-se na elaborada representação de uma infinidade de pormenores (...) ainda que sejam mínimas as possibilidades de esses detalhes poderem vir a ser vistos pelo espectador (...)

Estes pormenores, verdadeiras “naturezas-mortas” em pintura de temática religiosa, tanto neste painel [Fig. 10-10a] como nos restantes, raramente são desenhados, denunciando, pelo seu carácter visivelmente elaborado, pela visão preciosista da forma, o simples prazer no acto de pintar».¹⁶⁹

Estas observações são, também, aplicáveis a diferentes obras de vários pintores ativos em território nacional durante o século XVI. Vítor Serrão elenca algumas dessas obras (cf. acima).

É consabido que no dealbar do século XVI surgiram, e rapidamente se disseminaram, na pintura portuguesa, novos elementos figurativos a par com modos aprimorados de representação mimética, efetuados com a técnica do óleo.¹⁷⁰ Reynaldo dos Santos foi um dos primeiros historiadores portugueses a chamar a atenção para a

¹⁶⁷ PANOFSKY, 1981, p. 16 (tradução nossa).

¹⁶⁸ Dalila Rodrigues esclarece de que forma se introduz e consubstancia o «binómio imagem-realidade», em cuja base se identifica a matriz técnica, artística e estética da pintura flamenga do século XV e XVI. Segundo a autora, as mais importantes extensões dessa «conquista» e desse «binómio», são uma «concepção realista da forma, a importância crescente concedida ao detalhe, ao pormenor sensível (...) a valorização da realidade visível» e a «reprodução de ambientes e de todo o tipo de objectos que se relacionam diretamente com o quotidiano português» (RODRIGUES, 2009, pp. 47-50).

¹⁶⁹ RODRIGUES, 2007, pp. 40, 68.

¹⁷⁰ RODRIGUES, 2009, pp. 47-50; PORFÍRIO, 1991, p. 29.

presença cativante dos «acessórios» ou dos «complementos secundários» dos «Primitivos Portugueses». Segundo os seus próprios termos, constatamos «pequenos quadros de “naturezas-mortas” que isolados da composição, se valorizam». Lembramos um artigo, já citado,¹⁷¹ onde Santos dedica atenção não só às «naturezas-mortas», como também à «paisagem», às «arquiteturas» e ao «mar», tendo como fio condutor o «naturalismo» dessas representações.

Santos assume, sem qualquer constrangimento, um desejo de «corte» da pintura antiga. Mais ainda, como o próprio salienta, o enquadramento que impomos aos detalhes dos «Primitivos Portugueses» conforma um meio de «libertação da monotonia convencional, nem sempre renovada, dos temas sagrados», através do qual o pintor poderia expressar a sua sensibilidade pela natureza e pela representação da realidade concreta e diretamente acessível.¹⁷²

Esta consideração tem significativa importância, especialmente se for integrada na imaginação da prática da pintura da época; porque ajuda a configurar o lado contemplativo, sensível e poético do olhar do pintor sobre algumas frações do mundo que o rodeia. Consideração que ganha maior consistência se lhe adicionarmos um comentário feito por Dagoberto Markl aos objetos que integram as *Anunciações* portuguesas do período manuelino:

«De uma maneira geral os mestres da Oficina de Lisboa, embora colocando alguns objectos de marcado valor simbólico, desarticulam-nos, transformando-os em meros elementos decorativos que se tornam pequenas “naturezas mortas”. Dir-se-ia que obedecendo aos planos iconográficos do norte da Europa, em especial da Flandres, não entendem o verdadeiro significado desses objectos no plano do símbolo».¹⁷³

Com isto, Markl sugere que, para aqueles pintores, o modo de integração e representação das coisas objetivou, essencialmente, um efeito visual que se consubstancia, pelo menos aos nossos olhos, através de um «realismo» apelativo. Mais

¹⁷¹ Cap. 1.3.

¹⁷² «É na invenção dos segundos planos que a imaginação e sonho dos artistas se refugiava por vezes contrapondo a liberdade das suas evocações naturalistas à monotonia convencional, nem sempre renovada, dos temas sagrados (...) é nesses planos secundários que o artista se compraz em povoá-los de outras visões mais íntimas, mais sentidas, reflexos mais emocionantes da sua sensibilidade pela natureza. (...) desligados do tema principal, melhor focam o aspecto por vezes encantador da sua visão original. Passam assim a constituir pequenos quadros, verdadeiras surpresas valorizadas pela autonomia que a reprodução do pormenor lhes confere» (SANTOS, 1959, pp. 2, 8-10, 20).

¹⁷³ MARKL, 1995, p. 244.

ainda, deixa explícito que, se tratamos de refletir, com bastante rigor, sobre a intencionalidade primordial desses pintores, não será legítimo abordar tais elementos num plano simbólico. Markl não elenca os nomes dos pintores lisboetas nem indica detalhes de obras específicas, mas, seguramente, contempla obras de Jorge Afonso, Mestre da Lourinhã, Garcia Fernandes, Gregório Lopes e Cristóvão de Figueiredo, sendo que estes três últimos se conheciam e estavam comprometidos em labores profissionais.¹⁷⁴ É de notar que da «mão» ou da oficina destes pintores lisboetas saíram muitas das mais belas «naturezas-mortas integradas» que encontramos nas pinturas portuguesas anteriores a Baltazar Gomes Figueira.¹⁷⁵

Não nos parece prudente seguir à risca, desde já, as considerações de Markl a respeito da interpretação de tais detalhes, até porque não nos podemos esquecer que estes integram uma cultura artística, social e religiosa, e implicam outros intervenientes na idealização das obras. Em suma, não nos podemos cingir, unicamente, às competências interpretativas daqueles pintores, embora possamos considerar a hipótese de certos momentos da operação pictórica poderem constituir, na intimidade da sua execução, um desvio ou, mesmo, uma alienação das «histórias» e dos contextos iconográficos onde tais detalhes possam integrar-se.

A reflexão de Schopenhauer acerca da contemplação estética das naturezas-mortas holandesas, vem precisamente ao encontro da imaginação dessa situação, que, certamente, se faz de momentos de elevada concentração, a ponto de causar no pintor uma distanciação de tudo e de si mesmo. Situação psíquica que parece transmitir-se ao olhar do espectador, o qual se deixa «vagabundear» pela pintura desses motivos.

«These still lifes encompass for the philosopher the peaceful and silence reminiscence of the mood of the artist, who must have lost himself in the reproduction of his own scrutinized observation of these objects. This peaceful silence elevates the viewer and offers him the opportunity to escape from his enslavement to the will by placing himself in a situation of pure knowing».¹⁷⁶

Reynaldo dos Santos contrapõe a «liberdade das evocações naturalistas à monotonia convencional». Não deixa absolutamente claro se, em relação ao tema central das pinturas, tal liberdade pode constituir uma forma de oposição à necessidade

¹⁷⁴ CAETANO, 1998, pp. 13-14.

¹⁷⁵ Cat. 42, 69, 72-74,-79, 84-85, 87, 122-123, 126, 143-144, 250, 261-262, 288-291, 319, 350.

¹⁷⁶ Comentário de Hanneke Grootenboer sobre as reflexões de Schopenhauer (GROOTENBOER, 2006, p. 26).

de produzir sentido, ou se, por outro lado, apenas constitui a possibilidade de escolha do pintor em conformidade com uma função que os objetos vêm, eventualmente, cumprir. Mas, mesmo admitindo a hipótese de que a presença de todo e qualquer objeto venha cumprir, no tema em que se integra, uma função *simbólica* ou, simplesmente, de *atributo*, que permite a identificação de uma determinada figura, a forma concreta de inscrição plástica é a prova mais que evidente de que o próprio modo de representação contém, em si, uma importância bastante significativa.

«Le détail méticuleux de la représentation joue un rôle décisif, moins comme élément d'un programme iconographique ou d'un sujet narratif que comme support d'une émotion suscitée par le sentiment religieux du réel». ¹⁷⁷

A partir desta afirmação de Daniel Arasse, poderemos entender que a atitude do pintor em relação ao real, e, em especial, em relação ao mundo natural, decorre da ideia de que «Deus é imanente em tudo o que é criado»; com efeito, «as coisas inanimadas são dignas do amor do cristão e do esforço do artista». ¹⁷⁸ Por essa via, o «sentimento religioso» acompanha-se de uma «atenção escrupulosa». ¹⁷⁹ É interessante verificar o emprego da palavra *amor* neste contexto, não apenas por parte de Sterling. Leo van Puyveld reafirma:

«L'esprit de la fin de Moyen Âge, toute imprégné de l'amour de la réalité, sollicitait les peintres comme les autres hommes (...) Cet amour était répandu dans la vie spirituelle par la prédication franciscaine, et toute la littérature de l'époque en était pénétrée (...) Et les peintres, plus que les autres, observaient de relief, le volume, l'espace, toute ces choses que leurs prédécesseurs ne semblaient pas avoir remarquer (...) Tous les peintres de l'Europe occidentale étaient pris de cette frénésie de l'observation du réel, qu'ils s'évertuaient à rendre en formes colorées (...) passion de recréer en formes picturales le monde aimé et admiré (...) Ce qui touche la divinité n'est pas une abstraction mais une réalité vivante en contact direct avec la vie de tous les jours, de toutes les heures». ¹⁸⁰

Isto parece indicar a consideração, em boa medida contraposta à filosofia platônica, de que a aparência das coisas participa do seu *ser* permitindo conhecê-las tanto melhor quanto mais escrupulosa for a sua observação. São Boaventura atesta que o

¹⁷⁷ ARASSE, 1996, p. 112.

¹⁷⁸ STERLING, 1959, p. 16 (tradução nossa).

¹⁷⁹ Segundo uma das aceções que o termo *religião* pode tomar (MACHADO, 1977, p. 70).

¹⁸⁰ PUYVELDE, 1973, pp. 7-8.

amor é, de facto, a chave para a autêntica contemplação: «porque pello amor fe goza de tudo ho que tê ha cousa amada».¹⁸¹

Nas pinturas que estudamos, assistimos a situações compositivas que mostram um claro interesse e uma notável consciência em estimular o olhar do espectador. A frequente integração de objetos debruçados sobre as bermas de mesas ou outros dispositivos que os suportam (Fig. 11-13), frequentemente apontando para o lado do espectador, testifica que vários pintores produziam tensões de presença com o intuito de destacar certos objetos ou conjuntos, evitando, em simultâneo, uma espacialização monótona e meramente protocolar.¹⁸²



Fig. 11. *Detalhe de Apresentação do Menino no Templo*. Garcia Fernandes. 1537. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 173)

Fig. 12. *Detalhe de São Tomás de Aquino*. Mestre desconhecido. 1525-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 369)



Fig. 13. *Detalhe de Última Ceia ou Instituição da Sagrada Eucaristia*. Vasco Fernandes. 1535-40.

Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 197)

Fig. 14. *Little breakfast*. Pieter Claesz. 1636. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

Mais tarde, este tipo de tensão compositiva viria a ser explorado e sucessivamente revisitado (até se tornar num dos maiores *clichés* deste tipo de pinturas), resultando em fascinantes obras de artistas como Pieter Claesz (Fig. 14), Claesz Heda,

¹⁸¹ BOAVENTURA, 1550, p. A ii.

¹⁸² A integração de objetos debruçados verifica-se nas seguintes obras reproduzidas no cat.: 31, 41, 123, 144, 173, 189, 192, 197, 200, 201, 202, 206, 208, 276, 288, 289, 290, 293, 297, 298, 302, 318, 319, 361, 365, 367, 369, 374.

Floris van Dyck, Sánchez Cótan, Juan van der Hamen y León, Chardin, Manet, Cézanne, entre muitos outros.

Mediante tudo isto, parece-nos importante salientar a ideia de que existe, em muitos detalhes de pinturas portuguesas, uma diferença entre representar objetos e conferir-lhes uma *certa presença*. Na mesma linha, constatamos, também, a diferença entre identificá-los e abrir o olhar à sua presença.

Depois de observar várias centenas de pinturas realizadas durante o século XVI, percebemos que os pintores ganharam maior domínio e puderam surpreender-nos com a construção de uma *certa presença* dos acessórios. Devemos, também, ter em conta que, durante o século XVI, os contratos celebrados entre pintores e clientes especificavam não só o programa iconográfico a realizar como esclareciam, por vezes, algumas particularidades figurativas. Por exemplo, como se verifica no contrato para o Retábulo da Sé de Lamego, onde o cliente determina que num dos painéis (infelizmente perdido) se representaria uma cadeira vazia «muito honrada, em modo que pareça que espera por nossa senhora».¹⁸³

Efetivamente, parece já existir, nas palavras que se firmaram naquele contrato, uma sugestão poética que se teria de evidenciar na representação pictórica da dita cadeira. Mas, como é que, em concreto, se pinta uma cadeira muito honrada em modo que pareça que espera uma santa? Que tipo de cadeira, caso não seja especificado? Por trás dela há uma parede? Um canto? Nada? Um «nada» escuro ou claro? Que contraste de cor entre a cadeira e o fundo? E de que ponto de vista? Com que luz? Regular? Com foco pontual? Fria? Quente? Com sombra projetada? Em que circunstâncias de enquadramento? Como se decide? Como se faz? Era imperativo experimentar, ainda que isso implicasse fazer ensaios (atos de prefiguração gráfica e/ou pictórica), recorrendo a objetos existentes, a gravuras que circulavam, à imaginação ou à miscelânea de tudo isso. Por fim, de uma forma ou de outra, tudo se realizava, é claro.

Pelas decisões tomadas, por vezes em singelos detalhes, e pela sensibilidade e capacidade de representação de alguns artistas, em várias obras reconhecemos a antecipação de algumas características formais das naturezas-mortas autónomas. De facto, alguns detalhes remetem-nos para uma poética que lhes é própria. É precisamente esta a sugestão de José Luís Porfírio, quando comenta a *Ceia de Cristo em Emaús*, pintura realizada em finais do século XV por um Mestre desconhecido:

¹⁸³ Citado por Dalila Rodrigues (RODRIGUES, 2007, p. 62).

«tem ainda toda a qualidade da pintura a têmpera, exaltante na cor bem doseada, mas sem o tom local que virá triunfar mais tarde. Para além do tema explícito, a mesa, com a faca em singular desequilíbrio [Fig. 15], participa já, antecipadamente, de uma poética que será própria das naturezas mortas».¹⁸⁴

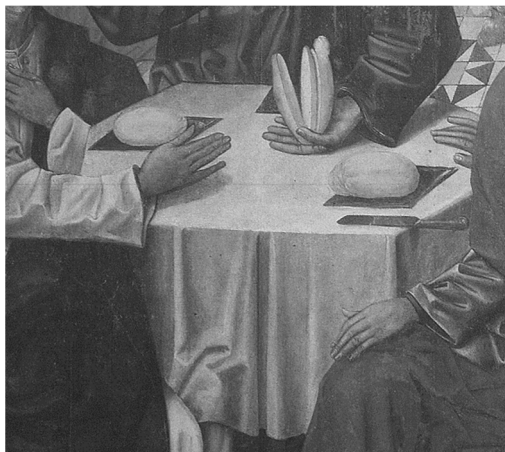


Fig. 15. *Detalhe de Ceia de Cristo em Emaús*. Mestre desconhecido. c. 1490-1500.
Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 259)

A obra dá corpo a circunstâncias de transição e de atualização da pintura portuguesa, nomeadamente pelo facto de representar, pela primeira vez entre nós, um evento sagrado dentro de um interior aparentemente doméstico.

A afirmação de Porfírio presta-se ao nosso argumento, mas é intrigante. Claro que o seu sentido genérico é compreensível, mas, a não ser que explique ou encaminhe o pensamento para uma noção de *poética da natureza-morta*, ela não esclarece ou acrescenta grande coisa, e cada leitor é remetido para o imaginário que possui sobre esse tipo de pinturas. Quando se lê *poética da natureza-morta* estabelece-se, de imediato, uma relação entre *pintura* e *poesia*. Todavia, considerando o tema que tratamos, essa relação pode ser equívoca e mesmo infrutífera, porque nos encaminha para o pensamento clássico da relação *pintura/poesia*, no qual se procura elevar a primeira ao prestígio da segunda, submetendo-a, no entanto, à «ordem do discurso».¹⁸⁵ No seu sentido mais estrito, o termo *poesia* designa a «arte de produzir poemas», embora, por extensão, se aplique também para «qualificar o resultado da criação poética».¹⁸⁶ Mas, *poesia* e *poética* podem reportar-se a noções diferentes dentro de um mesmo plano de criação artística.

¹⁸⁴ PORFÍRIO, 1991, pp. 31-32.

¹⁸⁵ ARASSE, 1996, p. 386.

¹⁸⁶ SCHAFFER, 2004, p. 1148.

Em primeiro lugar, há que reconhecer que nem toda a poesia é necessariamente poética, e que uma obra de arte pode ser poética sem fazer poesia.¹⁸⁷ Em segundo lugar, tal como reconheceu Reynolds, a *natureza-morta*, enquanto género ou tipo de pintura frequentemente colocado em oposição à *pintura de história*, carece precisamente de um sentido literário, sendo muito resistente à produção de um «discurso». A *natureza-morta* caracteriza-se, justamente, pela *não literariedade*, pela *não historicidade*.¹⁸⁸

Apenas no plano puramente formal, entendendo *poesia* como um «jogo de linguagem», ao qual frequentemente subjaz uma «ordem» ou modo de disposição das palavras, nos poderá surgir uma relação com a forma de compor na pintura, eventualmente opondo o rigor métrico ou a razão geometrizar à expressão do caos ou da «bela desordem». ¹⁸⁹ Se considerarmos que a poesia «vive», também, na declamação, na maneira de entoar verbalmente as palavras, criando ritmos com acentos pontuais mais dramáticos, poderá manifestar-se a correspondência com dinâmicas e acentos de luz em determinados objetos ou pontos da pintura, sinais de ênfase onde o espectador pode «admitir» uma sensação de presença mais intensa ou emocionante.¹⁹⁰

Ora, na elucidação de «estado poético», Mikel Dufrenne faz sugestões muito interessantes e providas de sentido para a pintura de naturezas-mortas. Interessa, em particular, a sugestão de que o «estado poético» - seja o do poeta, o do pintor ou do espectador - implique uma alteração da atenção, como quando «a atenção se torna em fascinação». Trata-se de uma ocorrência que tem óbvias implicações psíquicas e sensíveis no sujeito que se abre à contemplação da obra.

¹⁸⁷ «Le terme de poétique est d'abord un adjectif. Soit donc le prédicat. poétique. Sitôt qu'on l'approche un jeu se joue entre poétique et poésie, car poétique s'entend en référence à poésie ; mais tout poème n'est pas nécessairement poétique, pas plus que la poétique n'est nécessairement vouée à qualifier les poèmes. Le recours à l'adjectif invite à élargir le sens de poésie, jusqu'au sens de l'allemand *Dichtung*, au-delà d'un 'art des vers', puisqu'aussi bien il y a des poèmes en prose, mais aussi au-delà des arts du langage, puisqu'on parle de la poésie de telle peinture ou de telle chanson, ou du paysage, puisqu'encore Hölderlin parle de l'homme qui habite poétiquement le monde et qu'inversement Hegel parle de la prose du monde (...). Alors le sens de la poésie est subordonné à l'être poétique qui la spécifie : ce que Jakobson nomme la poéticité, notion évasive et mouvante» (DUFRENNE, 2004, p. 1150).

¹⁸⁸ ALPERS, 1984, pp. xvii-x.

¹⁸⁹ Como exemplos deste contraste na composição da pintura compare-se a *Natureza-Morta com Salvos de Prata*, da autoria de Juan Bautista de Espinosa (Coleção Masaveu, Espanha), e a *Natureza-Morta com Livros*, da autoria do Mestre de Leiden (Alte Pinakothet, Munique).

¹⁹⁰ A este respeito é bem elucidativa a *Natureza-morta com alcachofras e vasos de flores*, de Juan Van der Hamen y León (1627- Coleção Naseiro, Madrid).

«L'œuvre pénètre en lui, l'habite et l'anime : comme la musique anime le danseur, le poème anime la voix silencieuse, la peinture anime l'œil. L'état poétique est l'effet de cette intimité dans la présence, qui s'abolit lorsque le discours reprend ses droits».¹⁹¹

Estas palavras dizem sobretudo respeito à presença da *obra* «diante» do espectador. Mas, esse «efeito de intimidade na presença», implicado no «estado poético», tem algumas conotações que importa salientar no contexto do nosso estudo.

O «estado poético» é extensível, e mesmo necessário, ao olhar do pintor de naturezas-mortas. Ocorre já antes do pintor aplicar as tintas na tela, nomeadamente quando decide o motivo, a forma de o enquadrar, de o conter e espacializar num campo (pré)definido. Este olhar encontra, na disposição de «certos bocados do mundo», o mesmo tipo de fascínio que o espectador encontra na natureza-morta pintada. O pintor vê as coisas em potência, dentro do seu quadro sensível, perscrutando um efeito de presença que supera o simples reconhecimento. Tudo isto manifesta uma sensibilidade do olhar que se dará a ver, ainda que se verifiquem alterações durante o ato de execução da pintura.

Se observarmos pinturas de naturezas-mortas realizadas entre 1600 e 1800, constatamos um efeito geral de intensificação da presença dos objetos mediante formas características de espacialização e efeitos lumínicos bem doseados, coadjuvados por um apurado escrutínio visual da realidade, por vezes conducente à impossibilidade siderante de destrinçar entre imagem e «programa de ação» do pintor. Características que se podem rever, com mais pendor num aspeto ou noutro, em vários detalhes dos «Primitivos Portugueses».¹⁹²

Uma das vertentes do «efeito de intimidade na presença» em pintura consubstancia-se, portanto, pela sensação de proximidade das coisas, mas também, a partir dela, pelo prazer e emoção de uma ligação sensível com a visão acutilante do pintor. Mais ainda, o olhar do espectador «abandona-se» ao olhar do pintor. Partilha totalmente a intimidade das suas observações. Visita e revisita cada micro-percepção, constatando, na representação, aspetos que usualmente lhe escapam ou desconsidera na percepção quotidiana de elementos do mesmo tipo. Isto significa que tal visão das coisas lhe escapa no decorrer da vida comum. Aparentemente, trata-se de um olhar que se maravilha com o olhar do outro.

¹⁹¹ DUFRENNE, 2004, p. 1151.

¹⁹² Cat. 27, 31, 32, 60, 72, 74, 84, 141, 143, 144, 149, 158, 171, 174, 197, 201, 246, 244, 261, 262, 267, 280, 288, 289, 293, 298, 299, 302, 330, 332, 344, 363, 369.

Constatar essa beleza, e entregarmo-nos à excitação que decorre da intimidade (invulgar) da presença de certos bocados do mundo, faz parte de um «estado poético» que, não sendo exclusivo da natureza-morta, é imediatamente exposto por ela através da observação escarpelizadora que se adensa na pintura, como na tentativa de «beber do visível» tudo o que há para «beber». Esta atitude lembra-nos algumas belíssimas passagens de um conto de Herman Hesse, intitulado *Despedida*:

«Desde a minha condenação que vivo aqui como alguém que faz as suas despedidas (...) reparo em tudo aquilo que, durante todos estes anos, permaneceu desconhecido para mim (...) passeio por aqui e muitas vezes me surpreendo com tudo o que há para ver, desde que estejamos dispostos a beber tudo o que a vista alcança. Isso dá-me uma vaidade talvez ridícula pois, imagina, nesta despedida e com este final e ávido de prazer visual acontece-me pensar, sem que eu o consiga evitar, que em mim se perde um bom artista, pois agora sei de facto o que significa olhar. Ou, talvez, neste meu estado tristemente excepcional, vejo o mundo como um artista o vê sempre. E nisso, mesmo que dolorosamente, sinto alguma alegria.

Uma seara, um amieiro, porque sei que dentro de dois meses nunca mais os verei, parecem-me completamente diferentes do que eram antes. Tudo, mas mesmo tudo, até mesmo a rede de raízes numa estrada de terra batida à beira da floresta, tem em si um dado valor, é precioso e vale a pena ser observado. Cada ramo de faia e cada galispo voador é belo e surpreendente, exprime uma ideia criadora, existe, vive, está ali e pela sua simples presença justifica a sua existência, por ser um milagre e uma alegria. E quando penso que em breve todas estas coisas terão desaparecido para mim, elas transformam-se em imagens, deixam de ser alegres acontecimentos fortuitos e passam a ser símbolos, tornam-se ideias e ganham o valor eterno das obras de arte (...)

Dado que vou ficar cego, é natural que a luz visível e todo aquilo que a vista pode abarcar me pareça especialmente valioso e esplêndido».¹⁹³

Este fascínio pelo visível, decerto alicerçado em alguns pré-requisitos psíquicos, apenas se exprime em pintura mediante a aplicação de verdadeiros artifícios técnicos, em boa medida dissimulados e capazes de intensificar o encanto cativante das coisas observadas dentro de determinadas circunstâncias ambientais e percetivas. As pinturas de naturezas-mortas realizadas entre 1600 e 1800, porque se reportam, usualmente, a uma experiência percetiva não-natural, enfrentaram sempre a extrema dificuldade de expressar a percepção do habitual, resvalando constantemente para o predicado de hiper-realidade, inspirando, conseqüentemente, a espetacularidade da representação pictórica.

¹⁹³ HESSE, 2006, pp. 306-307, 309.

«Because rhopography is committed to looking closely at what is usually disregarded, it can experience extraordinary difficulty in registering the everydayness of the everyday – what it is actually like to inhabit ‘low plane reality, without departing from that into a re-assertion of painting’s own powers and ambitions, or into an over focused and obsessional vision that ends by making life seem unreal and hyper-real at the same time».¹⁹⁴

Norman Bryson afirma que as pinturas de naturezas-mortas «forçam o olho» a descobrir, na base trivial e concreta da vida, intensidades e subtilezas que a PINTURA normalmente consagrava a coisas de maior importância, como as figuras. A poética da natureza-morta reside, pois, nessa capacidade de «inversão» da importância, ou melhor, na capacidade de relativização da importância. Porque as pinturas de naturezas-mortas tendem a não «omitir nada», provando constantemente ao espectador que, de facto, «ele não compreendeu verdadeiramente o que o seu olhar habitualmente descarta», conclui-se que esse tipo de pinturas «separa o espectador de um modo de ver prévio».¹⁹⁵

Se pensamos em pinturas de naturezas-mortas realizadas após meados do século XIX, então consideraremos uma outra extensão da sensação de intimidade entre o espectador e a pintura. Não porque ela não existisse antes, mas porque ela não era ainda paradigmática desta pintura. Neste novo contexto, constata-se, cada vez mais, a afirmação da matéria pictural manipulada.¹⁹⁶

A proximidade ocasiona o jogo da privacidade com a materialidade pictural, potencialmente em detrimento da função icónica. Não significa, porém, que o olhar do pintor ou do espectador fiquem desprovidos de uma forma intensa de observação e de uma poética inerente à representação.

Quando observadas de perto, algumas pinturas portuguesas dos séculos XVI e inícios do século XVII, sustentam «traços» de afirmação pictural que sumarizam particularidades dos objetos representados; «traços» que não descrevem, mas, sim, sugerem. Não serão muitos os casos, porque, efetivamente, a atitude de representação daquele tempo, tende quase em absoluto para o favorecimento da imagem em prejuízo das marcas da ação do pintor. Na realidade, detalhes como as perdizes que António

¹⁹⁴ BRYSON, 2008, p. 90.

¹⁹⁵ BRYSON, 2008, pp. 64, 65.

¹⁹⁶ No tocante às pinturas de naturezas-mortas anteriores ao século XIX, temos as notáveis exceções do *Boi esquartejado* de Rembrandt, preservado no Louvre, e várias obras de Chardin. A importância da obra deste último é notória na historiografia deste tipo de pintura, chegando mesmo a assumir-se como protótipo de uma nova atitude de experimentação pictural neste domínio, a qual só a partir de meados do século XIX, com a obra de Manet, por exemplo, constitui, irreversivelmente, um novo paradigma (STERLING, 1959, pp. 80-116).

Campelo realizou na *Adoração dos Pastores* existente no Museu de Torres Novas,¹⁹⁷ ou a «escrita» que um Mestre desconhecido firmou num livro aberto, que integra a *Virgem e o Menino*, existente no Museu Nacional de Machado de Castro,¹⁹⁸ ou, ainda, a jarra de açucenas que Pedro Nunes, já mais tardiamente, integra na *Anunciação* preservada no Museu de Évora,¹⁹⁹ constituem dados de experimentação pictural, certamente isolados, considerado o contexto artístico e a época onde em que se inserem.

No caso das perdizes de Campelo, verificamos a evidência de uma atitude que dá ares do que viria a ser o sintetismo pictural e fluido de um Jean Siméon Chardin (Fig. 16-17). No caso da «escrita» do Mestre desconhecido, compreende-se a intenção, algo apressada, de sugerir a grafia que se inscreve nas páginas do livro, mas resultando desfasada e rude face ao tratamento mais contido dos restantes elementos da pintura.²⁰⁰ Na jarra com flores de Pedro Nunes, constatamos um tipo de sintetismo plástico, coadjuvado por uma paleta luminosa, que nos transporta para o ambiente da pintura *impressionista*; facto realçado por algumas particularidades gestuais, tais como a inscrição das pétalas, ou mesmo a decoração da jarra, realizadas com uma única pincelada arrastada ou com um breve toque do pincel (Fig. 18).

Por outro lado, constata-se, em grande número, alterações plásticas derivadas da degradação física das pinturas. Neste caso, configura-se um desvio contemplativo em relação às intenções primordiais do pintor (tanto mais quando as pinturas foram sujeitas, em datas posteriores, a repintes e retoques). Mas, ainda assim, o espectador pode ser cativado pelo efeito acidentado da matéria pictural; precisamente, do mesmo modo que o efeito plástico de uma pintura de James Ensor ou de Alselm Kiefer nos cativa. Nestes contextos, o «efeito de intimidade da presença» (que «anima o olho» do espectador) decorre das pequenas-percepções da epiderme da pintura, focando sinais da ação do pintor e/ou da «ação do tempo» sobre a matéria pictural (Fig. 19).

Apesar de tudo, estamos, ainda, diante de imagens pintadas e em sintonia com registos visuais de um confronto, também ele íntimo, entre o pintor e os «objetos de natureza-morta». A importância desse confronto não é inferior relativamente à descrição exhaustiva, siderante, da epiderme das coisas, tal como temos vindo a considerar.

¹⁹⁷ Cat. 132.

¹⁹⁸ Cat. 47.

¹⁹⁹ Cat. 117.

²⁰⁰ Este tipo de sugestão revela-se mais comum em diversas representações de livros, como no Pentecostes de Diogo Teixeira presente no seminário Patriarcal de Santarém, embora suceda, na generalidade dos casos, com menor afirmação caligráfica.



Fig. 16. *Detalhe de Adoração do Pastores*. António Campelo. c.1570. Museu Municipal Carlos Reis - Torres Novas. (cat. 132)

Fig. 17. *Detalhe de Perdiz morta, pera e fio sobre uma mesa*. Jean Siméon Chardin. 1748. Städel Museum, Frankfurt.



Fig. 18. *Detalhe de Anunciação*. Pedro Nunes. 1618. Museu de Évora. (cat. 117)

Fig. 19. *Detalhe de Calvário*. Mestre desconhecido. 1501-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 211)

Nas naturezas-mortas de Paul Cézanne, por exemplo, pouco dadas ao detalhe minucioso, encontramos uma profunda ponderação sobre «o que torna as coisas presentes e o que significa estar na sua presença».²⁰¹ Digno de nota é o modo peculiar como resolve a estruturação do campo e dos objetos da representação, estruturação que, estando de acordo com um ponto de vista vacilante diante do motivo, se desacerta em relação aos princípios da perspectiva linear, segundo a tradição renascentista italiana.

Ora, encontramos correspondências entre esta visão natural e vacilante e as «naturezas-mortas integradas» nas pinturas portuguesas anteriores a Baltazar Gomes

²⁰¹ COX, 2011b, pp. 35-37.

Figueira. Interessa dizer, por agora, que existe, nas pinturas que estudamos, indícios de uma conceção diferente de imagem pictórica.²⁰²

Por fim, a representação da «faca em singular desequilíbrio», na qual Porfírio reconhece a antecipação da «poética que será própria das naturezas mortas», revela, inesperadamente, o empenho do pintor em criar uma tensão de presença do objeto que não passa despercebida ao olhar. Esta tensão parece transmitir-se no decurso da própria ação. A singela colocação cativa o olhar do espectador, convida-o a reunir-se ao olhar do pintor, deixando-se guiar pela visão minuciosa de um instrumento vulgar, mas essencial na cultura da mesa c. 1500.

Tal detalhe assinala, na pintura portuguesa, uma diferenciação das coisas para o olhar dos pintores. Como consequência, inaugura, também, essa novidade ao olhar do espectador. Sabemos, hoje, que aquele tipo de olhar e interesse rapidamente se estendeu a todo um conjunto de produções humanas e elementos naturais. Através da sua excelsa representação, começa a sedimentar-se uma nova expressão do olhar do artista sobre a base concreta e material que o envolve, manifestando, também por essa via, a sensação de habitar o mundo.

Assim, a presença, o prazer e a poética da «natureza-morta» constituem importantes vetores de convergência da pintura, intensificando a força empática, psíquica e afetiva desta relação.

3.2. Tipologias de obras e formas da integração

No ponto anterior, identificamos alguns detalhes que podemos considerar, sem reservas, como importantes *formas preliminares da natureza-morta* na pintura portuguesa. Todavia, focámos exemplos avulso. Sem desvalorizar esta amostragem, não observámos com rigor a frequência com que os pintores integraram, nas pinturas daquela época, detalhes de «objetos» ou de grupos de «objetos», em inação. Pretendemos, agora, expor alguns dados concretos a este respeito. Tentaremos responder a uma das questões fundamentais deste estudo: até que ponto é relevante, na pintura portuguesa anterior à obra de Baltazar Gomes Figueira, a presença de representações de artefactos ou elementos naturais em autonomia relativa? E, por conseguinte, procuraremos perceber de que forma os «objetos de natureza-morta» se

²⁰² Esta questão será por nós desenvolvida nos capítulos 3.2.5., 3.3., 3.3.2 e 3.3.2.1.

integram nas pinturas, tanto em termos das áreas dos suportes das imagens (superfície), como em termos do espaço representado (profundidade).

Este estudo está particularmente direccionado para as «naturezas-mortas» integradas nas pinturas a óleo. Contudo, não pretendemos ignorar outros tipos de obras que nos apresentam importantes (e cativantes) formas preliminares da natureza-morta. Apesar da escolha que aqui fazemos, e da separação que aqui estabelecemos, tendo como critério base os suportes técnicos das representações, reconhecemos a importância de uma visão integrada das produções pictóricas antigas.²⁰³ Na verdade, este critério nem sempre é suficiente para a diferenciação das «artes de superfície»,²⁰⁴ sendo que nesta separação de tipologias se retoma, também, alguma da diferenciação que se fazia no trabalho e no estatuto dos pintores portugueses durante os séculos XV e XVI.²⁰⁵

Destriçamos, sob o critério da técnica/médium, cinco tipologias de obras que nos oferecem casos de estudo: *desenhos*,²⁰⁶ *frescos*, *pinturas azulejares*, *iluminuras* e *pinturas a óleo*.

Pelas razões já expostas, importa advertir o facto de a *iluminura* constituir um campo de estudo passível de maior aprofundamento, podendo, certamente, resultar na exposição de uma maior quantidade de casos de interesse do que aquela que aqui se apresentará. Fazemos esta ressalva apesar de estarmos convictos que expomos, em capítulo próprio²⁰⁷ e no nosso catálogo, as obras mais significativas dentro dos domínios técnicos elencados. Serve isto para prevenir o leitor que, do ponto de vista quantitativo (e apenas desse ponto de vista), não podemos inferir sobre a Iluminura o mesmo tipo de generalizações que esperamos obter sobre a pintura a óleo.

²⁰³ Seria interessante perceber que existem efetivas proximidades formais entre algumas pinturas murais (ou detalhes delas), certas iluminuras e certas pinturas a óleo, como nos dá a ver um interessante estudo de Maria Teresa Cabrita Fernandes, que se foca na *Análise Comparativa da Pintura mural do Nordeste Peninsular (Galícia-Norte de Portugal, 1500-1565)* (FERNANDES, 2012). É também conhecido o facto de os *pintores de óleo* aparecerem ligados a outros tipos de pintura. De acordo com Francisco de Macedo (MACEDO, 1990, pp. 88-89), os nomes de Cristóvão de Figueiredo e de Gregório Lopes, por exemplo, sobejamente conhecidos pela produção de pintura retabular a óleo, ligam-se também à produção de iluminura.

²⁰⁴ SOURIAU, 2004b, p. 1119.

²⁰⁵ CAETANO, 2007, pp. 15-16; AFONSO, 2010, pp. 82-83.

²⁰⁶ As razões para a inclusão dos desenhos neste elenco de tipos pictóricos, apresentam-se no cap. 3.2.1.

²⁰⁷ Cap. 5.2 a 5.5.

Importa, apesar de tudo, quantificar as obras que elegemos e que constam, quase todas, do nosso catálogo.²⁰⁸ Tal quantificação será mais útil se for relacionada com diferentes períodos cronológicos estabelecidos mediante intervalos de meio século, entre 1450 e 1630 (Tabela 1).

	1450-1500	1500-1550	1550-1600	1600-1630
<i>Desenhos</i>		2	4	
<i>Desenhos – data imprecisa</i>		1		
<i>Frescos</i>	1	4	1	
<i>Frescos - data imprecisa</i>	2			
<i>Pinturas azulejares</i>			2	1
<i>Iluminuras</i>		14		1
<i>Pinturas a óleo (painéis)</i>	5	187	87	28
<i>P. óleo – data meados</i>		9		9
<i>P. óleo - data século</i>		13		

Tabela 1. Distribuição dos diferentes tipos de obras selecionadas por períodos cronológicos de meio século, entre 1450 e 1630.

A relação numérica que se expõe na tabela permite verificar algumas assimetrias na quantidade de produções dos respetivos períodos, mostrando maior incidência de casos no século XVI, e, assinaladamente, na primeira metade, no que concerne a *pintura a óleo*, o *fresco* e a *iluminura*. Podemos ser um pouco mais precisos dizendo que o grosso dessas produções se situa em torno, e dentro, do segundo quartel do referido século. As restantes obras selecionadas, entre *desenhos* e *pinturas azulejares*, encontram a sua época de realização na segunda metade do século XVI.

Há dois fatores, eventualmente interligados, que podem interferir quer na interpretação destes dados, quer na perceção da existência das obras em causa. Um, é o local de preservação das obras, outro, é o «estilo» de pintura que se pratica nos períodos referidos. Podemos verificar (Tabela 2) que existe uma concordância (ou tendência à concordância) numérica entre o período de maior incidência de casos (primeira metade do século XVI) e a quantidade de obras atualmente conservadas em Museus. Sendo que também se verifica um acerto entre o período de decréscimo de casos (segunda metade

²⁰⁸ Três obras, *a fresco*, não se incluem no catálogo por ausência de fotografia satisfatória, mas encontram-se referidas no cap. 3.2.1. Importa dizer que o catálogo comporta, por outro lado, nove obras cujo interesse reside na representação de certos dispositivos ou objetos agregados ao espaço, tais como nichos (cat. 102, 119, 352), cortinas e altares (cat. 57, 172, 175, 181) ou lanternas (cat. 58, 171); estas obras não foram contabilizadas na tabela que apresentamos acima.

do século XVI / inícios do século XVII) e o decréscimo da quantidade de obras conservadas em Museus. Torna-se, ainda, evidente a escassez de obras pertencentes a privados.

No caso da iluminura, o maior número de exemplos coincide com o período áureo da produção portuguesa neste domínio; todas as obras que elegemos deste tipo, preservam-se em instituições do Estado português, em maior número no Arquivo da Torre do Tombo e na Biblioteca Nacional.

	1450-1500	1500-1550			1550-1600			1600-1630		
	Museu	Museu *biblioteca ou arquivo	Igreja ou espaço de culto	priva do	Museu	Igreja ou espaço de culto	priva do	Museu	Igreja ou espaço de culto	priva do
<i>Desenhos</i>		*3			4					
<i>Frescos</i>	1	2	4			1				
<i>Pint. azulejares</i>						2		1		
<i>Iluminuras</i>		1 + *13						1		
<i>Pinturas a óleo</i>	7	127	52	8	47	53	2	23	12	2

Tabela 2. Distribuição dos diferentes tipos de obras selecionadas por períodos cronológicos de meio século, entre 1450 e 1630, em relação com o tipo de espaço de conservação.

A primeira incerteza que se nos colocou, quanto a estes dados, e sobretudo pensando na pintura a óleo, foi se o decréscimo de exemplos, na segunda metade do século XVI e inícios do século XVII, estaria relacionado com o facto de o acesso às obras destes períodos ser mais restrito, por estas se encontrarem mais dispersas pelo país e por diferentes instituições; verificamos que, deste período, ainda se preservam muitas obras *in situ*, em igrejas e espaços de culto para os quais eram normalmente concebidas. Tivemos o cuidado de consultar importantes inventários artísticos do nosso país,²⁰⁹ para efetivamente constatar que, das largas centenas, senão mesmo milhares, de pinturas neles documentadas, com ficha técnica e fotografia, poucas são as que possuem detalhes de interesse para o nosso estudo. E destas, já conhecíamos grande parte através dos estudos historiográficos.

²⁰⁹ Destes inventários constam: *INVENTÁRIO DE COLEÇÕES PORTUGUESAS TUTELADAS PELA DGPC*, s.d.; *INVENTÁRIO ARTÍSTICO DO PATRIARCADO DE LISBOA*, s.d.; *INVENTÁRIO ARTÍSTICO DA DIOCESE DO PORTO*, s.d.; *INVENTÁRIO ARTÍSTICO DA ARQUIDIOCESE ÉVORA* s.d.; *INVENTÁRIO ARTÍSTICO DE PORTUGAL*, 1966; Inventário de Pintura do Concelho de Faro - MELLO & SERRÃO, 2000.

A possibilidade de a nossa percepção da produção pictórica *maneirista* ser menos completa, no assunto que nos ocupa, ainda persiste. Persiste pelo facto de alguns inventários não estarem completos, como é o caso do Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa, mas também pelo facto de documentarem essencialmente o *património móvel*, como quando, durante o tempo da execução de alguns inventários das dioceses, várias pinturas foram consideradas *património imóvel* por se fixarem nos retábulos integrantes da arquitetura.²¹⁰

Na viragem para a segunda metade do século XVI, com a sedimentação e evolução da designada *pintura maneirista*, a qual assume, pelo menos numa fase inicial, uma abertura aos «modos de Itália»,²¹¹ assistimos a algumas alterações «estilísticas» das representações pictóricas portuguesas de cenas religiosas. Representações que, como se verifica nas obras de vários pintores (Gaspar Vaz, António Campelo, Diogo Teixeira, Francisco Correia, Fernão Gomes, Simão Rodrigues, Domingos Vieira Serrão, e um número indeterminável de Mestres desconhecidos), denotam maior contenção, em relação à dos seus congéneres *renascentistas*, na integração de objetos acessórios nas suas pinturas. Esta é uma característica para a qual, certamente, contribuíram algumas diretrizes resultantes do Concílio de Trento.²¹²

É um facto que as pinturas da primeira metade do século XVI se apresentam mais «povoadas» de acessórios, nomeadamente objetos em inação, sendo bastante mais particularizadas, descritivas, ou seja, minudenciosas e detalhadas. É um dado geral a admitir. Contudo, existem exceções, como é o caso da obra de Francisco de Campos, um pintor flamengo estabelecido em Portugal, na qual encontramos muitas «naturezas-mortas integradas». Ao contrário da tendência geral da pintura maneirista portuguesa (sobretudo a mais tardia), as «naturezas-mortas integradas» realizadas por este autor declaram a sua forte vocação e apetência para um tipo de trabalho bastante detalhado.

²¹⁰ Estas informações foram dadas diretamente pelo atual técnico do Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, Alexandre Salgueiro, a quem deixamos um especial agradecimento pela orientação nesta matéria.

²¹¹ CAETANO, 1995, pp. 90-105.

²¹² Uma das diretivas decorrentes da discussão sinodal, que se acentua, em Portugal, depois de 1564, sobre o uso e a produção das imagens no contexto cultural do catolicismo, ordena que as imagens não fossem «pintadas nem ornadas com excessiva formosura, ou galantaria [e] que não haja coisa alguma que possa parecer desordenada, profana desonesta ou indecente». Como mostra Joaquim Oliveira Caetano (CAETANO, 1996, pp. 329-331, 333-334), a preocupação consistia em evitar todos os aspetos distrativos e profanos em relação à essencialidade sacra das imagens de culto. Além disso, mostra que na segunda metade do século XVI, o «controlo das imagens» foi, progressiva e cautelosamente, colocado mais na eleição de certos pintores, por parte da Igreja, do que no controlo individual das pinturas.

Este último exemplo atesta que não devemos sedimentar, precocemente, a ideia de que a qualidade representacional ou a riqueza conceptual das «naturezas-mortas integradas» tem correspondência direta com os períodos em que se integraram mais objetos em inação nas pinturas. Sobre isto refletiremos, após a tomada de conhecimento de uma série de outros dados e de uma série de casos particulares.

3.2.1. Desenhos

Obviamente, os desenhos, enquanto produções artísticas cuja idoneidade radica na inscrição da linha ou do traço, não se integram no universo canónico da pintura, cujo sentido material se define através do ato de «aplicação sobre uma superfície de uma matéria colorida, pastosa ou fluida».²¹³ O estudo e a conservação de desenhos integra-se na área, um pouco mais vasta, do estudo e da conservação das designadas *artes gráficas*; muito embora, em certos casos, a fronteira seja imprecisa. As iluminuras, por exemplo, instituíram-se no «Universo da Pintura»²¹⁴ mas algumas vezes possuem uma aparência mais gráfica, nitidamente dominada pelo trabalho a traço, frequentemente executado com *pena*, sobre a qual a mancha de cor aplicada constitui um mero complemento, resultando por fim num tipo de obra que facilmente se poderá classificar (ou sub-classificar) de *desenho colorido*.

Em todo o caso, a ligação entre os universos do desenho e da pintura é bastante evidente, dado que o primeiro assiste, opera e faz parte da aprendizagem, da conceção e da produção da segunda. Por isso mesmo, constitui um importante fundamento da pintura, que, segundo declarou Francisco de Holanda, consiste na sua principal «ciência» e «força».

«EM QUE CONSISTE A FORÇA DA PINTURA

Aqui tem logo seu lugar o desenho a que eu aproprio a segunda parte da pintura que é a proporção, e a primeira obra vesível. Mas quem quizer saber em que consiste toda a sciencia e força d'esta arte que celebro [a pintura antiga], saiba que ela consiste toda no desenho, ou debuxo (...) o qual desenho, como digo, tem toda a substância e ossos da pintura, antes é a mesma pintura porque n'elle esta ajuntado a idea ou invenção, a proporção ou symetria, o decoro ou decência, a graça e a venustidade, a compartição e a fermosura, das quais é formada esta

²¹³ SOURIAU, 2004b, p. 1119 (tradução nossa).

²¹⁴ CAETANO, 2007, p. 15.

sciencia. E o que somente alcançar o deficitil nome de vero desenhador, este tal sem outras cores nem lavrado, tem o preço e honor d'esta arte alcançada».²¹⁵

Holanda contempla na obra citada (*Da Pintura Antiga*), mas também na obra intitulada *Da ciência do Desenho*,²¹⁶ um duplo entendimento daquilo que hoje chamamos, despreocupadamente, *desenho*. Manifesta-o na aplicação diferenciada dos termos *desenho* ou *debuxo*, sendo o primeiro relativo a uma conceção interna, mental - das obras, das formas, etc., próxima da aceção de *design* - e o segundo relativo a uma manifestação externa, concreta e material - resultado físico e expressivo.

Os «debuxos», na conceção de Holanda, mas também no senso comum, não constituem produção pictóricas. Trata-se de objetos distintos. Todavia, pelas razões expostas acima, parece legítima a abertura de um espaço²¹⁷ de divulgação e reflexão dedicado às primeiras imagens gráficas que em Portugal se produziram de «objetos de natureza-morta».

Os desenhos portugueses anteriores a c.1600 são raros. Não porque existissem em menor quantidade, mas porque a sua grande maioria não chegou aos nossos dias.²¹⁸ A obra gráfica remanescente de Francisco de Holanda constitui uma notável exceção em relação à de todos os outros artistas portugueses anteriores àquela data. Dois dos seus conhecidos álbuns de desenhos, o *Álbum dos desenhos das antigualhas* (c. 1538-40) e o *De aetatibus mundi imagines* (1545-1573), ambos pertencentes a instituições espanholas,²¹⁹ são exemplos admiráveis. Encontramos, nestes álbuns, alguns apontamentos de interesse para o nosso estudo, principalmente no primeiro, por se tratar de uma compilação de desenhos realizados pelo próprio Holanda a partir de diversas

²¹⁵ HOLANDA, 1983, pp. 98, 99.

²¹⁶ HOLANDA, 1985.

²¹⁷ Cap. 5.2.

²¹⁸ Sabe-se que os desenhos ou «debuxos» (tal como eram chamados antigamente em Portugal) tiveram importância nas elaborações pictóricas do século XVI. É bastante provável que tivessem uma função no processo de ensino e aprendizagem da pintura. Além disso, o seu lado útil residia tanto no início da execução das pinturas, como na capacidade de prefiguração das mesmas. Os chamados *debuxos de ynveçam*, que Joaquim Oliveira Caetano refere (CAETANO, 2010, p. 57), permitiram, pelo menos em alguns casos, constituir uma base de discussão (entre artistas e clientes) dos «projetos artísticos» e, também, muito possivelmente, para os aparelhos retabulares onde as pinturas se iriam inserir.

²¹⁹ O *Álbum dos desenhos das antigualhas* conserva-se na Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. O *De aetatibus mundi imagines* pertence à Biblioteca Nacional de España.

obras, ou fragmentos de obras, da Antiguidade romana, durante a sua conhecida viagem a Itália (1538-40).²²⁰

Selecionamos três desenhos destes dois álbuns de Francisco de Holanda. O espaço de dois desses desenhos, ambos integrantes do *Álbum das antigualhas*, é especialmente dedicado à representação gráfica de artefactos desvinculados de temas narrativos ou alegóricos. Um deles, em especial, por representar um vaso, constitui, possivelmente, a primeira representação gráfica portuguesa que, por via do interesse artístico do seu autor, autonomiza a imagem de um artefacto. Do outro álbum de Holanda – *De aetatibus mundi imagines* – apenas reportamos um desenho de história sacra, onde se integram alguns apontamentos de interesse, como aliás sucede com a maioria das pinturas a óleo que elegemos.

De resto, apenas conseguimos encontrar nas produções portuguesas anteriores a 1600 mais quatro desenhos, de autores diversos, onde os «objetos de natureza-morta» se integram em composições com figuras, assumindo pequenos *arranjos*. Todos estes quatro desenhos foram realizados entre 1560 e 1600. Dois deles representam temas narrativos profanos, e outros dois dão imagem a temas cristãos, sendo de notar que, segundo os historiadores que os estudaram, três destes desenhos foram realizados a partir de pinturas de outros artistas.²²¹

Deve assinalar-se, em relação aos desenhos remanescentes, não só a escassez de exemplos de estudo de formas preliminares da natureza-morta como, também, a diversidade de contextos práticos em que surgiram essas representações.

Em relação à integração dos «objetos de natureza-morta» nos desenhos, nomeadamente daqueles que se integram dentro das composições com figuras, devemos assinalar a forma relativamente congruente como se colocam na perspectiva do espaço representado.

²²⁰ O *Álbum dos desenhos das antigualhas* é um volume originalmente «formado por 54 folhas, desenhadas nas duas faces, equivalendo assim a 108 páginas de desenhos», às quais o próprio Holanda adicionou, posteriormente, mais «5 folhas dobradas», resultando num número total de 113 páginas desenhadas; e cada uma delas possui, quase sempre, mais do que um desenho. Existe uma boa reprodução portuguesa desses desenhos no *Álbum dos desenhos das antigualhas*, com introdução e notas de José Alves (HOLANDA & ALVES, 1989).

²²¹ Ver cat. 1-7. Os desenhos realizados a partir de outras obras: *Cena da História da Roma Antiga*, António Campelo (cat. 4); *Sacrifício pagão*, António Campelo (cat. 5); *Lamentação*, Amaro do Vale (cat. 7). Sobre estes desenhos ver: SERRÃO, 1986, pp. 84-85; CARVALHO, 1995b, p. 323.



Fig. 20. *Detalhe de Bodas de Canã*. Francisco de Holanda. 1545-70.
Biblioteca Nacional de España. (cat. 3)

Uma pequena composição «triangular» inserida no desenho das *Bodas de Canã*, da autoria de Francisco de Holanda, é uma exceção: a divergência é denunciada pelo ponto de vista nitidamente mais baixo da abertura do cálice em relação ao da mesa e ao do restante espaço onde decorre a cena (Fig. 20). O que nos sugere não só uma diferenciação da pequena composição dentro da cena geral, como também, e por consequência, suscita uma forma diferente de a olhar, contribuindo assim para a sua autonomia relativa. Este é um dado importante de assinalar na medida em que ocorre muitas vezes nas «naturezas-mortas integradas» nas pinturas a óleo, como veremos.

3.2.2. Frescos

Em termos operativos, o *fresco*, técnica de pintura usualmente aplicada na realização dos murais portugueses dos século XV e XVI, exige uma atuação mais rápida e uma maior assertividade por parte do pintor, em comparação com os processos da pintura a óleo e mesmo da pintura a têmpera (a escala da obra participa neste fator).²²² Embora isso não justifique, por si só, a atitude do pintor que evita o trabalho minucioso e detalhado das representações, é certo que a pintura mural portuguesa da época, à parte dos esquemas ornamentais usualmente estilizados, apresenta uma formalidade depurada ou pouco particularizada, de carácter gráfico, com assumidos contornos desenhados, algo *tosca* também, plasticamente essencialista e, enfim, muito económica nas várias aceções do termo.²²³

²²² RODRIGUES, 1996, p. 57.

²²³ RODRIGUES, 1996, p. 57.

Contamos escassas representações de «objetos de natureza-morta» na pintura mural portuguesa dos séculos XV e XVI, facto que, em parte, pode dever-se ao estado ruinoso e lacunar da maioria das obras que subsistem. Isto significa que o espaço que dedicamos a este tipo de obras ou, mais precisamente, a alguns detalhes dessas obras, constitui uma tentativa de alargar e preservar a memória de uma realidade que se pensa, atualmente, não corresponder com a riqueza plástica e iconográfica que outrora exibiu, nem com a profusa disseminação que teve no seu tempo.²²⁴

Os exemplos seriam inexistentes se nos propuséssemos observar apenas as obras que possuísssem detalhes «naturalistas», atitude de representação que radica na tendência dos *iluminadores* e dos *pintores de óleo* para a particularização descritiva das formas, dos materiais e das superfícies das coisas. Não obstante, considerando possibilidades mais alargadas de expressão pictórica, a pintura mural pode oferecer-nos alguns exemplos interessantes da representação de «objetos de natureza-morta». Concretamente, contamos oito obras de interesse, sendo que não temos datação precisa para duas delas.²²⁵

Alguns desses detalhes surgem-nos em fragmentos remanescentes de obras que, na sua origem, cobriam áreas muito mais amplas; por vezes, são meros resíduos das obras onde nasceram.²²⁶ Como tal, é impossível empreender uma análise das suas formas de integração nas obras originais, o que por sua vez inviabiliza a generalização empírica das formas de integração dos objetos na pintura *a fresco*. Apesar disso, há uma informação concreta a respeito destes oito casos: sete têm manifesta integração na representação de temas cristãos; e um pode ser considerado como elemento decorativo *maneirista* (final do século XVI), surgindo enquadrado por nervuras ou caixotões existentes no arranque de uma abóbada. A Tabela 3 mostra a relação entre os temas representados e a data de realização das obras referidas.

²²⁴ As páginas do segundo volume do colossal estudo de Luís Urbano Afonso (AFONSO, 2009), nas quais se aborda individualmente um elevado número de edificações portuguesas que ainda possuem pinturas murais, são prova desta realidade ruínosa (mas também do lado prolífico da pintura mural portuguesa na época que abarca), levando-o muitas vezes a socorrer-se de descrições escritas e de fotografias obtidas em tempos recuados (sobretudo durante o século XX), para poder discernir sobre as imagens que, dir-se-ia, são muitas vezes meros vestígios.

²²⁵ Apresentamos cinco casos: cat.8-12. Dalila Rodrigues comenta uma pintura que nos oferece outro caso; trata-se o vaso com flores existente na *Anunciação* da igreja de Serzedelo de Guimarães (RODRIGUES, 1996, p. 58). Luís Urbano Afonso refere ainda outra a pintura que nos interessa: o vaso de grandes dimensões que se apresenta na parede de uma arruinada igreja dedicada a São Cucufate (AFONSO, 2009, pp. 647-650).

²²⁶ Cat. 8, 10, 11.

Temas	1450-1500	1500-1550	1599
<i>Anunciação</i>	1		
<i>Anunciação – datação entre séculos</i>		2	
<i>Degolação de S. João Baptista</i>		1	
<i>Missa de S. Gregório</i>		1	
<i>Representação de S. Mamede</i>		1	
<i>Nascimento da Virgem</i>		1	
<i>Sem integração direta em tema</i>			1

Tabela 3. Relação quantitativa entre os temas das pinturas a fresco selecionadas e os períodos cronológicos da sua fatura.

No que concerne à integração dos objetos nos espaços representados nessas pinturas a *fresco*, notamos, em pelo menos três casos,²²⁷ vigorosas desarticulações do ponto de vista (Fig. 21, 22). Isto parece decorrer, por um lado, da incipiência técnica dos executantes e, por outro, da necessidade primária de identificação dos objetos representados.

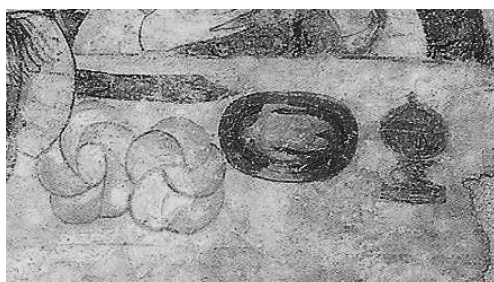


Fig. 21. Detalhe de *Degolação de São João Baptista*. Mestre desconhecido. c. 1510-30. Museu de Alberto Sampaio. (cat. 9)



Fig. 22. Detalhe de *Nascimento da Virgem*. Mestre desconhecido. Segunda metade da década de 1530 / inícios da década de 1540. Igreja da Nossa Senhora da Piedade em Meijinhos (Lamego).

Devemos ainda realçar o carácter excecional, a nível de conceção e de integração, de alguns detalhes do fresco realizado, em 1599, na sacristia da igreja do Espírito Santo de Évora. Neste fresco encontram-se quatro representações bastante competentes, e algo elaboradas, de jarrões decorativos, não obstante o carácter algo «fantasista» de três deles; encontram-se «encaixadas» em «molduras» pentagonais

²²⁷ Cat. 9, 11, 12.

existentes no arranque da abóbada do referido espaço.²²⁸ Contrariando a expressão numérica dos casos identificados cuja realização é prévia a 1550, estes detalhes do tecto da igreja do Espírito Santo de Évora atestam que, no que concerne a *formas preliminares da natureza-morta* integradas em produções *fresquistas*, a qualidade dos exemplos mais tardios é superior em relação às antecedentes de que há conhecimento.

3.2.3. Pinturas azulejares

O estudo da pintura azulejar é usualmente integrado no estudo das *artes decorativas*.²²⁹ Importa admitir que a generalidade deste tipo de obras tem uma função ornamental e decorativa, muitas vezes executada pela aplicação de modelos geométricos/abstratos, ou de estilização fitomórfica, e, ainda, de soluções formais ritmadas e padronizadas. No entanto, interessa perceber que boa parte desta produção visa produzir um «dinamismo das superfícies» das arquiteturas, criando no espectador uma maior tendência para a aquisição de efeitos gerais ou de conjunto.

No domínio da história da arte, reconheceu-se que tal prática de pintura «engrandeceu», conceptual e esteticamente, em meados do século XVI, através da «aplicação dos princípios de pintura culta ao suporte cerâmico».²³⁰ O surgimento dos «azulejos em painéis historiados» (painéis com figurações mitológicas ou bíblicas) que Santos Simões caracteriza como «verdadeiros “quadros” cerâmicos», marca, com especial veemência, esse momento e ato de «enriquecimento».²³¹ Mas é, também, com a integração de composições de «brutescos», sensivelmente na mesma época, que assistimos a um notório avanço da estética ornamental do azulejo pintado em Portugal.

Em território nacional, até meados do século XVI, a maior parte da arte azulejar era importada. Só a partir de então «domina a produção nacional», embora nitidamente marcada pelas influências flamenga e italiana, que se verificam quer ao nível tecnológico, quer ao nível formal e iconográfico.²³² Neste decorrer, acontece a produção

²²⁸ Não possuímos imagens destes detalhes. Apesar de nos ser autorizada a visualização direta desta obra, não nos foi permitido captar fotografias; inexplicavelmente, e apesar da nossa insistência junto dos proprietários, não nos foram cedidas ou vendidas imagens.

²²⁹ SILVA, 2009.

²³⁰ PEREIRA, 1995b, p. 43.

²³¹ SIMÕES, 1990, pp. 99-102; MECO, 1985, pp. 15-20.

²³² SILVA, 2009, pp. 95-99,102; SIMÕES, 1990, pp. 99-102.

portuguesa, identificada com segurança, de algumas obras onde se verificam elementos decorativos ou ornamentais de carácter assumidamente mimético. Trata-se, sobretudo, de representações de elementos naturais que denotam um afastamento considerável da estilização e da repetição padronizada, mas também se trata da representação de artefactos dentro de medalhões figurativos.

Contamos três obras de interesse.²³³ Duas são do terceiro quartel do século XVI, a outra foi realizada na primeira parte do século XVII. As obras são diferentes na sua configuração ou formato geral, pois implicaram uma adaptação ao espaço para o qual foram especificamente concebidas. A mais interessante enquanto forma preliminar de natureza-morta é, talvez, o *Silhar com cesto de flores e frutos* realizado por Mestre desconhecido cerca de 1600-25 (Fig. 23).

Portanto, só nas produções de pintura azulejar mais tardias (da época em estudo) conseguimos identificar algumas formas preliminares da natureza-morta. Salienta-se a elevadíssima qualidade artística das obras referidas, cuja diferenciação e importância conceptual, no estudo que nos ocupa, decorre do efeito ornamental associado ao mimetismo da representação de alguns elementos, que neste tipo de obras se assume claramente.

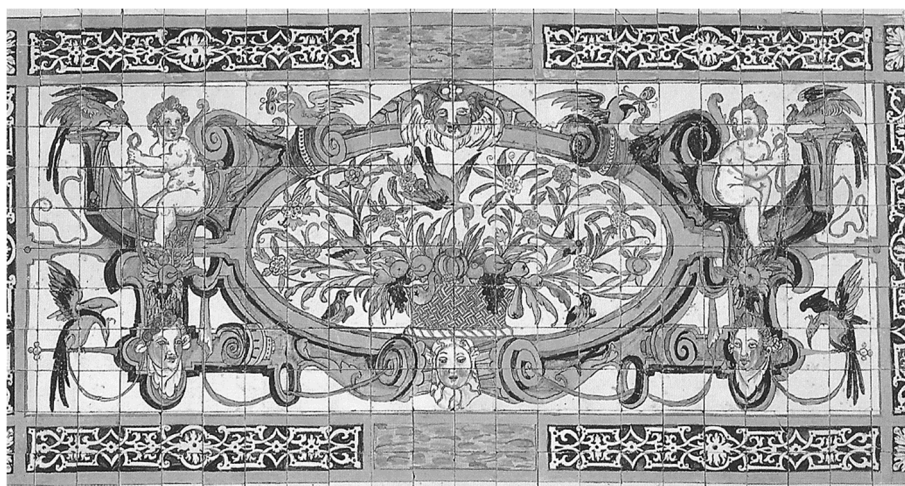


Fig. 23. *Silhar com cesto de flores e frutos*. Mestre desconhecido de Lisboa. c-1600-25.

Museu Nacional do Azulejo. (cat. 15)

²³³ Cat. 13-15

3.2.4. Iluminuras

O panorama da «natureza-morta integrada» na Iluminura, difere significativamente do quadro escasso, e em certos casos arruinado, que se mostrou do *desenho*, da *pintura a fresco* e da *pintura azulejar*. As representações de «naturezas-mortas integradas» em iluminuras são propícias a uma investigação aprofundada e autónoma. Todavia, uma vez que o objetivo principal deste estudo recai sobre a pintura a óleo, elegemos um número reduzido de casos, tentando expor a diversidade de formas de integração pictórica e compositiva de «arranjos de objetos» que se verifica nesta arte.²³⁴

As iluminuras que foram produzidas em território nacional no seu «período áureo» (primeira metade do século XVI) são especialmente ricas para o nosso domínio de estudo, não obstante o facto de esse «auge» ser considerado tardio no contexto europeu, e de existirem muitos casos de atribuição incerta, dada a assimilação genérica, em território nacional, de uma atitude pictórica de gosto flamengo.²³⁵ De facto, a forte influência flamenga, particularmente procedente, no caso da Iluminura dos inícios do século XVI, de modelos ganto-brugenses, trouxe para Portugal o predomínio da descrição minudenciosa e do «naturalismo» da representação. Trouxe, também, aos pintores, uma maior atenção à realidade concreta, inclusive, um interesse pelos aspetos da vida quotidiana.²³⁶

A realização de iluminuras exige uma motricidade extrafina ao pintor e, para quem olha, o escrutínio da minuciosidade que é típica da miniatura. Mais ainda, a iluminura impõe ao olhar do espectador uma aproximação da superfície pictural, ato que resulta na intimidade da contemplação. No contexto do século XVI, a iluminura suscitava uma relação imagem/indivíduo diferente da que se realizava com a pintura exibida em igrejas ou em locais de devoção pública, na medida em que muitos dos

²³⁴ Cat. 16-30; cap. 5.5.

²³⁵ «Este intercâmbio estreito com a Flandres deixou raízes profundas na nossa produção artística dos séculos XV e XVI. No que concerne à iluminura, pode-se afirmar que os exemplares existentes em Portugal, atribuídos ao século XV são, na sua quase totalidade, de origem estrangeira, particularmente flamenga, em especial dos mestres ganto-brugenses, e francesa, ou então fortemente dominada por essa influência» (MACEDO, 1990, p. 85).

²³⁶ «No que toca à iluminura, como arte tributária da grande pintura, partilhava com esta das características que tornaram a Escola flamenga notável: o domínio da perspectiva, que os pintores flamengos, ao invés dos italianos, não dominavam de uma forma teórica, mas empírica; o gosto pelo pormenor; a reprodução fiel do quotidiano, motivada, no entanto pela espiritualidade – com efeito, o naturalismo nunca é profano nesta época, uma vez que, para estes artistas, Deus estava presente em todas as coisas» (SERRA, 1999, pp. 367-368).

códices iluminados pertenciam ao domínio privado, sobretudo se tivermos em conta os inúmeros *livros de horas* existentes.²³⁷ A Iluminura portuguesa da primeira metade do século XVI detém grande variedade contextual, estendendo-se além do domínio dos livros de oração:

«a obras laicas como as de chancelaria, nomeadamente a *Leitura Nova*, mas também os livros de heráldica, às crónicas dos diversos reis, a certos Regimentos de carácter excepcional, às cartas de foral, produzidas em série, e também às cartas geográficas».²³⁸

A realização das iluminuras designava o embelezamento dos fólhos, envolvendo a «mancha negra» do texto com «luz» e «cores vibrantes»,²³⁹ ganhando por vezes autonomia enquanto imagem pictórica em algumas das páginas dos códices. Para além do «mero objeto litúrgico», dava também corpo ao desejo de criar e de possuir «preciosidades», objetos únicos e de grande esplendor: o livro *iluminado* da primeira metade do século XVI era, por um lado, consentâneo com a nobreza e com a «grandeza do império» português, e, por outro, satisfazia o «gosto de fausto e o amor próprio dos seus possuidores».²⁴⁰

Nem todas as categorias de códices portugueses ostentam iluminuras que mostrem uma atenção particular à representação de «objetos de natureza-morta», embora estes se encontrem mais presentes em livros de horas, crónicas de reis, e algumas obras de chancelaria, em especial, a célebre *Leitura Nova*,²⁴¹ e mesmo em

²³⁷ «Os livros de Horas são uma das mais originais manifestações artísticas que a Idade Média nos legou; forma de arte portátil, de pequenas dimensões, à qual a minuciosidade típica da iluminura confere um carácter propositadamente intimista – e dizemos propositadamente, já que eram para uso dos leigos, servindo de instrumento propiciatório da meditação pessoal» (SERRA, 1999, p. 365).

²³⁸ MACEDO, 1990, p. 84. É, portanto, rico o panorama da iluminura portuguesa, e sem grande dificuldade se encontram em arquivos, museus e bibliotecas nacionais e internacionais, tais como o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, a Biblioteca Nacional de Portugal, a Biblioteca Pública Municipal do Porto, a Biblioteca Pública de Évora, a Biblioteca Nacional de Espanha, Madrid, entre muitas outras instituições.

²³⁹ MENDONÇA, 1996, p. 84.

²⁴⁰ Considerações de Francisco Macedo relativas à iluminura portuguesas na época dos descobrimentos, que de certa forma explicam a sua prevalência em Portugal, enquanto na restante Europa os códices iluminados eram progressivamente substituídos pelos livros impressos (MACEDO, 1990, pp. 84, 86-87). A este propósito veja-se, também, GARCIA, 1996.

²⁴¹ No início do século XVI, D. Manuel I «decidira realizar um adequado registo arquivístico e administrativo da principal documentação do reino», tendo em conta, obviamente entre diversos fatores e desígnios, um melhoramento da sua legibilidade (GARCIA, 1996, p. 31). *Leitura Nova* é o nome dado ao conjunto de sessenta e um volumes resultantes, todos eles conservados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Quarenta e três desses volumes

alguns livros de coro. Destes quatro tipos de obras, elegemos 15 fólhos nos quais se identificam representações de elementos naturais, representações de artefactos ou representações que conjugam elementos naturais com artefactos.

Como vimos, as realizações escolhidas inserem-se maioritariamente na primeira metade do século XVI, à exceção de uma, que foi realizada em 1608.²⁴² Além de mestres desconhecidos, os nomes associados, com alguma segurança, a estas iluminuras são poucos: António de Holanda, Álvaro Pires e António Fernandes, ativos sensivelmente na primeira metade do século XVI, e Eugénio de Frias Serrão, ativo no início do século XVII

Quanto ao contexto de integração de elementos naturais e/ou artefactos, verificam-se diferentes situações: frontispícios de obras, cercaduras de texto e tarjas que envolvem representações de temas narrativos (história sacra). Os frontispícios de obras e os temas narrativos podem contemplar, ou não, a presença de escrita (verbal ou musical). A Tabela 4 apresenta uma relação entre os contextos de integração e o número de obras escolhidas.

<i>Contexto de integração ou temas</i>	
<i>Frontispício de obra - contempla escrita</i>	6
<i>Frontispício de obra - apenas imagem</i>	1
<i>Cercadura de texto - sem tema pictórico diretamente associado</i>	3
<i>Fólio historiado: Adoração dos Magos - contempla escrita</i>	1
<i>Fólio historiado: Adoração dos Magos - apenas imagem</i>	1
<i>Fólio historiado: Ressurreição de Cristo - contempla escrita musical</i>	1
<i>Fólio historiado: Ascensão de Cristo - contempla escrita musical</i>	1
<i>Fólio historiado: Pentecostes - contempla escrita musical</i>	1

Tabela 4. *Quantificação das «naturezas-mortas integradas» em função dos contextos de integração na iluminura.*

apresentam frontispícios aparatosamente iluminados com grande variedade de motivos, existindo, também, outros apontamentos em páginas diversas, nomeadamente nas páginas de índice. Este colossal conjunto foi iniciado em 1504 e continuado além do reinado do *Venturoso*, pelo reinado de D. João III, tendo sido interrompido em 1554. Para o seu estudo ver: DESWARTE-ROSA, 1977; CHORÃO & DESWARTE-ROSA, 1997. Diz Pedro Dias que «os códices [da *Leitura Nova*], que não eram para uso privado, mas sim público, ficaram com uma altura que varia entre 52 e 55 centímetros e uma largura entre 36 e 39 centímetros. Também as crónicas ultrapassam os 50 cm, havendo raras exceções. Mesmo os forais, bem mais modestos do que as crónicas ou que as da legislação, andam pelo 30 cm de alto» (DIAS, 1996, p. 12).

²⁴² Cat. 30.

Uma das situações mais significativas é a integração de elementos de natureza-morta em frontispícios de obras. Os frontispícios da *Leitura Nova* ocupam aqui um lugar de especial relevo, pelo número de exemplares de grande qualidade que nos oferece. Alguns detalhes de elementos naturais destes frontispícios encontram-se rigorosamente delimitados por *molduras fingidas*.²⁴³ Estes detalhes relacionam-se com outras representações e com texto escrito, assim constituindo verdadeiros *quadros integrados*. Nestes casos, é fácil aceitar o argumento de que constituem «acontecimentos» divergentes da «grande composição»; «acontecimentos» que implicam uma atenção diferente, quer da parte pintor quer do espectador, centrada na ordem interna desses *arranjos* e nas suas qualidades plásticas.

Ainda no que concerne a frontispícios, é de salientar aquele que se realizou no *Compromisso da Irmandade de São Lucas*, em 1608. A página é inteiramente dedicada à presença da imagem e inclui três «naturezas-mortas» de invulgar destaque. Constituem algumas das mais «conscientes» formas prévias de natureza-morta em Portugal, levando-nos a questionar se o seu autor não teria já conhecimento de representações deste género.

É possível, também, encontrar laboriosas representações decorativas de «objetos de natureza-morta» em cercaduras de texto, por vezes sem ligação temática explícita com ele.²⁴⁴ O uso de molduras fingidas para enquadrar estes motivos, assumindo por vezes um formato irregular, é também verificável nestes casos.

Nas iluminuras temos, pois, acesso a representações narrativas (história sacra) que frequentemente se envolvem de tarjas contendo elementos naturais e/ou artefactos decorativos. As tarjas chegam a assumir uma dimensão maior em relação às cenas que envolvem e uma exuberância pictórica que visualmente suplanta o motivo principal. São aplicadas *molduras fingidas* em diversas páginas iluminadas para estabelecer fronteiras entre representações de temática diferente.

Tornam-se frequentes os enquadramentos bem definidos de alguns conjuntos representados, conferindo-lhes um efeito de presença já muito distinto daquele que adquirem dentro das composições com figuras. Podemos constatar, nestes casos, uma nítida separação temática, consagrando aos «elementos de natureza-morta» uma colocação periférica.

²⁴³ Cat. 16, 19-21.

²⁴⁴ Cat. 22-24

Para essa «segregação temática» também contribui a diferenciação de escala entre as «naturezas-mortas» e as composições com figuras. Além disso, é evidente a pouca profundidade de campo das representações que se enquadram nas tarjas.

De forma geral, os «objetos» colocam-se contra um fundo plano e opaco, cuja presença sensível se concretiza através da representação da sombra projetada. A este aspeto se acrescenta o espírito colorista dos pintores, aliado a uma tendência para os «detalhes naturalistas», o que, em vários casos, se traduz num gosto pelas particularidades intrincadas das formas e dos materiais representados. Além disso, caracterizam-se, também, por notáveis modelações do claro-escuro, que conferem marcada sensação de volume, apesar da dimensão bastante reduzida que a maioria dos artefactos ou elementos naturais adquire na representação.



Fig. 24. *Fólio com a letra historiada R – Ressurreição - do Gradual Temporal do Convento de Nossa Senhora do Paraíso de Évora. Iluminador desconhecido (Oficina de António de Holanda? Escola de António Fernandes?) c. 1540. Biblioteca Nacional de Portugal. (cat. 259)*

3.2.5. Pinturas a óleo

Desde as suas primeiras realizações em Portugal, durante o século XV, a pintura a óleo sobre madeira (e mais tarde sobre tela), também usualmente mencionada como *pintura de cavalete*, encarnou na perfeição o que hoje se pode, também, designar de *pintura culta*.²⁴⁵ Desta expressão, procedem duas interpretações: por um lado, a que liga as imagens da pintura às práticas culturais, por outro, a que compreende a ideia de que essas mesmas pinturas (a sua conceção e realização) comportam um elevado grau de conhecimento e de instrução, ou seja, um completo saber idóneo. Pela conjugação de ambas, a expressão *pintura culta* alinha-se com a mais elevada categoria dentro da prática da pintura do século XVI.²⁴⁶ Há um valor importante que devemos reconhecer à prática da pintura a óleo, que faz parte da cultura geral desta arte, e que vem na linha do que propõe Dalila Rodrigues quando ensaia a caracterização da *Pintura portuguesa num século de excepção* (1450-1550): verifica-se o «movimento de procura e afirmação de um novo modo de ver e representar o mundo».²⁴⁷

As potencialidades técnicas do uso do óleo como ligante permitiram notórios avanços em matéria de representação da aparência sensível das coisas e do espaço, se bem que as transformações no *modo de ver* tenham necessariamente resultado da conjugação com fatores de ordem mental, e a um nível tanto artístico como sociocultural e religioso.

Ora, a face que aqui abordamos é a da «pintura enquanto arte da aparência». Isto é, «arte de apresentar aos olhos, sobre uma superfície, a aparência dos objetos sensíveis». Objetos sensíveis, mas não forçosamente reais. É imprescindível salientar esta particularidade perante a *pintura sacra*, pois ela «oferece uma espécie de *ser* ao irreal».²⁴⁸ Na maioria das pinturas que focamos (excetuando os retratos), como já se percebeu, é a parte «irreal», ou melhor, a parte *imaginada* (a ação das figuras sagradas), que determina a necessidade da representação; é a *parte imaginada* que determina a conceção e a *ordem* da pintura. Numa primeira análise, a presença dos «objetos de natureza-morta» é acessória na grande maioria destas pinturas, como se resultasse

²⁴⁵ A expressão *pintura culta* é aplicada por João Pereira quando refere o surgimento de painéis azulejares historiados em Portugal (PEREIRA, 1995b, p. 43).

²⁴⁶ AFONSO, 2010, pp. 82-83.

²⁴⁷ RODRIGUES, 2009, p. 7.

²⁴⁸ SOURIAU, 2004b, p. 1120.

«acidental» ou «colateralmente» do processo de construção que, em verdade, nasce na imaginação do crente e, em particular, do pintor e/ou ideólogo da imagem. Mesmo considerada como «efeito colateral», essa presença corresponde normalmente com a parte «real», isto é, com certos componentes da paisagem material reconhecível e identificável, como também já mostramos.²⁴⁹

A noção de *integração* toma aqui um sentido estrito: o da «inclusão de novos elementos a um sistema», implicando um processo de *adaptação* e *incorporação* dos mesmos.²⁵⁰ De forma mais abrangente, poderemos considerar que a Pintura portuguesa anterior a Baltazar Gomes Figueira consubstancia esse *sistema* e que as representações de «objetos de natureza-morta» são os elementos que se *adaptam* e *incorporam*. Todavia, um *políptico* pode considerar-se um *sistema*; e, também, a composição de uma pintura, individualizada, pode ser considerada um *sistema*. Referimo-nos, concretamente, a *sistemas estruturais e de ordenação* das imagens que, em primeira instância, se reconhecem pela associação de determinados elementos para criar uma unidade. No que concerne à composição da pintura, a unidade representacional depende tanto da articulação dos diferentes «componentes figurativos», como, também, das fronteiras físicas que lhes são impostas.

Como assinalámos, estes *sistemas estruturais* regem-se por *sistemas conceptuais*, ou seja, por conjuntos de princípios decisórios que configuram a sua ordem interna e, por conseguinte, determinam a presença das coisas, a sua ocupação, o seu sentido. Os paradigmas da *pintura de história sacra*, de *pintura cultural representativa* ou de *pintura de retrato*, podem assumir a função desses *sistemas conceptuais*, pois comportam objetivos particulares, ideais pictóricos, possibilidades de figuração de uma época, critérios de gosto, ou outros, de decisão artística, sociocultural ou religiosa.²⁵¹

Considerar que se processa uma *adaptação* das coisas, ou das representações das coisas, a um sistema pictórico dominante, significa reconhecer que se processa uma *adequação* dessas mesmas coisas, ou dessas mesmas representações, às circunstâncias próprias da pintura da época. E, com se sabe, ela é maioritariamente consagrada à representação de temas religiosos. Portanto, a «incorporação» dos elementos de «natureza-morta» no *campo da pintura* indica, por um lado, uma *moldagem* desses elementos/representações às prerrogativas formais e funcionais do sistema pictórico que

²⁴⁹ Cf. cap. 3.1.

²⁵⁰ *DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA*, 2004, p. 949.

²⁵¹ Estes tópicos serão desenvolvidos no cap. 4.1. do nosso estudo.

os acolhe, e, por outro, anuncia alterações dentro do próprio conceito de imagem da pintura. Dalila Rodrigues também insiste neste ponto.²⁵²

Dada a «essência religiosa» desta *Pintura*,²⁵³ procuramos perceber qual a relação entre o número de obras selecionadas e os temas que elas representam. Mas, neste processo, tentamos, também, perceber a incidência dos temas escolhidos em determinados períodos cronológicos. Para sistematizar essa quantificação, elaboramos a tabela que se segue (Tabela 5 - p. seguinte).

²⁵² RODRIGUES, 2009; RODRIGUES, 2010.

²⁵³ Mesmo os retratos selecionados revelam atitudes devocionais por parte dos retratados e, por vezes, contemplam a «presença» simultânea de santos.

	1450-1500	1500-1550	1550-1600	1600-1630	total de obras por tema
<i>Vanitas</i>		1			1
<i>Alusão eucarística</i>			1		1
<i>Retratos</i>	1	2	3		6
<i>Apanha do Maná</i>		1			1
<i>Abraão e Melquisedeque</i>		1			1
<i>Virgem e o Menino</i>		3	1		7
<i>Virgem e o Menino – data meados</i>			1		
<i>Virgem e o Menino – data século</i>		2			
<i>Virgem da Mis., Ale. Im. Conc., N. Sra. das Dores</i>		3			3
<i>Nascimento da Virgem</i>		2	3		6
<i>Nascimento da Virgem – data meados</i>			1		
<i>Apresentação da Virgem no Templo</i>			1		1
<i>Casamento da Virgem</i>		1			1
<i>Anunciação</i>		34	14	5	59
<i>Anunciação – data meados</i>		1	1	1	
<i>Anunciação – data século</i>		3			
<i>Visitação</i>		1		1	2
<i>Natividade / Nascimento de Jesus</i>		5			6
<i>Natividade – data meados</i>			1		
<i>Adoração dos Pastores</i>		2	7	2	12
<i>Adoração dos Pastores – data meados</i>			1		
<i>Adoração dos Reis Magos / Epifania</i>		16	7	3	29
<i>Adoração dos Reis Magos – data século</i>			3		
<i>Repouso na fuga para o Egito</i>		1	2	1	4
<i>Apresentação do Menino Jesus no Templo</i>		3	2		6
<i>Apresentação do Menino... - data século</i>		1			
<i>Circuncisão do Menino Jesus</i>		2		1	3
<i>Menino Jesus entre os Doutores</i>		2	2		4
<i>Baptismo de Cristo</i>		1			1
<i>Cristo em Casa de Marta</i>		1			1
<i>Ressurreição de Lázaro</i>		1			1
<i>Entrada de Jesus Cristo em Jerusalém</i>		1			1
<i>Lava Pés</i>		1	1		2
<i>Última Ceia</i>		9	2	3	15
<i>Última Ceia – data meados</i>				1	
<i>Jesus no horto</i>		1			1
<i>Ecce Homo</i>		1			1
<i>Cristo a ser Pregado na Cruz</i>		1			1
<i>Cristo na Cruz / Calvário</i>	1	8	4	1	16
<i>Cristo na Cruz / Calvário – data século</i>		2			
<i>Descida da Cruz.</i>		1	2	1	4
<i>Cristo Descido da Cruz / Lamentação / Pietá</i>		10	5		16
<i>Cristo Descido da Cruz... - data século</i>		1			
<i>Deposição do corpo de Cristo no túmulo</i>		3			3
<i>Descida de Cristo ao Limbo? (fragmento)</i>		1			1
<i>Ressurreição de Cristo</i>		7			7
<i>Aparição de Cristo a Maria Madalena</i>			1		1
<i>Apóstolos junto ao túmulo</i>			1		1
<i>Ceia de Cristo em Emaús</i>		1	1		2
<i>Aparição de Cristo à Virgem</i>		7	1	2	12
<i>Aparição de Cristo à Virgem – data meados</i>				2	
<i>Ascensão de Cristo</i>		1			1
<i>Pentecostes</i>		10	2		14
<i>Pentecostes – data século</i>		1			
<i>Pentecostes – data meados</i>				1	
<i>Morte da Virgem</i>		5	3		8
<i>Assunção da Virgem</i>		3			3
<i>Temas Hagiográficos</i>	3	31	23	8	71
<i>Temas Hagiográficos – data meados</i>			1	3	
<i>Temas Hagiográficos – data século</i>		2			
<i>Eventos com significação especial cultura cristã</i>		3			3
<i>Inferno</i>		1			1
<i>Julgamento das almas</i>		1			1

Tabela 5. Relação quantitativa entre os temas das pinturas em que se verificam «naturezas-mortas integradas» e diferentes períodos cronológico estabelecidos em intervalos de meio século entre 1450 e 1630.

Além do facto, já comentado, de se verificar um elevado número de obras realizadas entre 1500 e 1550, sublinhe-se que os temas onde mais vezes (numa diferença expressiva para com os outros) encontramos representações de objetos são, por ordem quantitativa: *Temas Hagiográficos* (71), *Anunciação* (59) e *Adoração dos Reis Magos* (29). Isto poderá significar que estas temáticas²⁵⁴ foram muito frequentemente representadas, permitindo concluir que nelas foi bastante sistematizada a integração de certos objetos em inação. Logo, parece existir uma relação estreita entre o tipo de objetos e os temas nos quais se integram. Isto resulta evidente se tivermos em conta que, por exemplo, numa *Ceia*, se integram mesas postas com alimentos e mensório, num *Calvário* se integram ossadas ou numa *Adoração dos Magos* se integram recipientes com oferendas de ouro, incenso e mirra. São correspondências que certamente apontam para as funcionalidades e os sentidos precisos que essas coisas tomam dentro dos respetivos temas.²⁵⁵

Podemos verificar que a primeira metade do século XVI está representada com maior número de temas, patenteando uma diferença verdadeiramente abismal para com o século precedente, sendo a segunda metade do século XVI e o início do século XVII progressivamente desprovidos de vários temas. Pensamos que estas discrepâncias podem, hipoteticamente, derivar da diminuição da representação de certos temas, e da consagração das pinturas a outros, embora possam decorrer, também, da forma depurada como foram, genericamente, retratados certos temas em determinadas épocas.

Esta situação verifica-se no confronto entre *Anunciações* do período renascentista e *Anunciações* do período maneirista, sobretudo as mais tardias. Confronto que aqui poderemos «simbolizar» com o emparelhamento de duas obras: a *Anunciação* realizada, entre 1533 e 1534, pelos Mestres de Ferreirim, e a *Anunciação* realizada, c. 1584, por Gaspar Dias (Fig. 25-26). Do confronto destas duas obras (que também poderia ser entre outras da mesma temática e das mesmas épocas) salta à vista que os «cenários» onde se integram as figuras são substancialmente diferentes. Não nos referimos à arquitetura, que também é diferente, mas sim à quantidade de objetos que se encontram no espaço.

²⁵⁴ Em verdade os *temas hagiográficos* são uma agremiação de muitos temas.

²⁵⁵ Sobre isso refletiremos melhor no cap. 4. Deixamos em aberto a possibilidade de estudo da relação entre os objetos identificados e cada tema específico. O facto de apresentarmos, no nosso catálogo, 44 temas, não especificando o número de temas hagiográficos, ação que aumentaria exponencialmente o número de temas, impossibilita, neste espaço, a viabilidade de estudar essa relação de forma satisfatória.



Fig. 25. *Anunciação*. Mestres de Ferreirim. 1533-34. Igreja do Mosteiro de Santo António de Ferreirim. (cat. 79)

Fig. 26. *Anunciação*. Gaspar Dias. c. 1584. Igreja de São Roque, em Lisboa. (cat. 104)

O «cenário» da pintura dos Mestres de Ferreirim encontra-se povoado com uma série de objetos domésticos, ou do quotidiano, e o da pintura de Gaspar Dias apresenta-se desamparado desses referentes, mostrando apenas, em primeiro plano, o conjunto do *drapeado* com o livro. A integração da «natureza-morta» está presente em ambas as pinturas, mas a variedade de elementos e as referências realistas, se são notórias no primeiro caso, são praticamente inexistentes no segundo.

A perceção destas diferenças é importante, na medida em serve de indicador da importância, ou da falta de relevância, das referências quotidianas que compõem a imagem da pintura. Constitui, provavelmente, um sintoma da alteração do «sistema pictórico», bem como do «sistema mimético» da pintura, que nos parece tender, nas obras maneiristas, para uma resolução mais genérica ou, sobretudo, mais preocupada com as massas dos objetos. Todavia, não é prudente entendê-lo como um princípio aplicável às pinturas de todos os temas e de todos os pintores. Não é o facto de se encontrar mais objetos do quotidiano em determinado tema e/ou período que fará desconsiderar o estudo das «naturezas-mortas integradas» em pinturas de outras épocas e de outros assuntos com menor expressão numérica na nossa tabela. Certas «naturezas-mortas» integradas pelo pintor maneirista Francisco de Campos,²⁵⁶ ou o *Memento Mori* pintado no reverso de *Santo António com o Menino*,²⁵⁷ são a melhor prova do que agora se afirma.

Apesar das naturais e espectáveis variações na forma de integração e nos modos de representação, nas pinturas portuguesas anteriores à obra pictórica de Baltazar

²⁵⁶ Cat. 158, 201.

²⁵⁷ Cat. 31.

Gomes Figueira, proliferam os detalhes de objetos em inação, assumindo frequentemente pequenas composições. Com efeito, algumas obras contemplam mais do que um detalhe desta categoria. Portanto, há variadíssimos casos de interesse e de estudo no contexto das formas preliminares da natureza-morta.

Observemos a *forma* como os objetos de natureza-morta se *integram* nas pinturas a óleo.

Observar a *forma de integração* das «coisas» significa, aqui, focar a atenção na relação formal (ligação e articulação) que se estabelece entre os *elementos incorporados* e o *sistema estrutural* que os acolhe. Obviamente, a pintura «acolhe» em função das decisões do pintor. Devemos, assim, considerar duas «visões» possíveis da pintura: enquanto *ordenamento de formas numa superfície* e enquanto *estruturação da representação do espaço*.

Para compreender as estratégias formais de integração, importa atender às características genéricas dos *sistemas estruturais* das imagens que abordamos, nomeadamente daquelas que materializam composições com figuras - que são quase todas. Relembramos que as pinturas selecionadas pertencem, na sua esmagadora maioria, a conjuntos retabulares ou a polípticos, não obstante o facto de elas, atualmente, se encontrarem destacadas do seu contexto original, que muitas vezes se desconhece por completo.

Há duas pinturas que se salientam, de imediato, neste contexto de estudo, e que constituem casos de exceção, pelo lado positivo. São os dois pequenos painéis especificamente consagrados à representação dos «objetos de natureza-morta»: o *Memento Mori* ou *Vanitas* (crânio humano dentro de um nicho), que se encontra pintada no reverso de *Santo António com o Menino*, obra pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga,²⁵⁸ e o *Cálice e Hóstia Eucarística* que se encontram pintados na porta do Sacrário da capela da Madre de Deus no Caniço.²⁵⁹ Quanto à primeira pintura, de acordo com informação de Joaquim Oliveira Caetano, conservador do Museu Nacional de Arte Antiga, trata-se provavelmente de um volante de um políptico, cujo número de painéis se desconhece. A segunda, como dissemos, conserva-se num *sítio específico* e articula-se com a presença de um conjunto de outras quatro pinturas retabulares. Ambas apresentam «objetos» dentro de nichos.

²⁵⁸ Cat. 31.

²⁵⁹ Cat. 32.

As implicações conceptuais destas «naturezas-mortas integradas» são muito interessantes, porque das suas relações com o contexto de integração nasce a possibilidade de um discurso de base moral ou teológica, clarificando a sua razão de ser. Tais pinturas atestam um especial cuidado dos pintores na colocação e na representação dos respetivos objetos. Devido a esse especial cuidado na construção da presença (coisas/espço/luz), obviamente intensificada pelo enquadramento que destaca os objetos localizados num espaço sensível, estas duas obras surgem como as duas primeiras pinturas portuguesas que melhor assumem o carácter de naturezas-mortas autónomas.²⁶⁰ Sem qualquer dúvida, elas exigiram aos pintores que as conceberam uma atitude compositiva e de representação pictórica própria das naturezas-mortas que todos conhecemos.





Todos os restantes casos, na pintura a óleo, constituem detalhes integrados em composições com figuras.

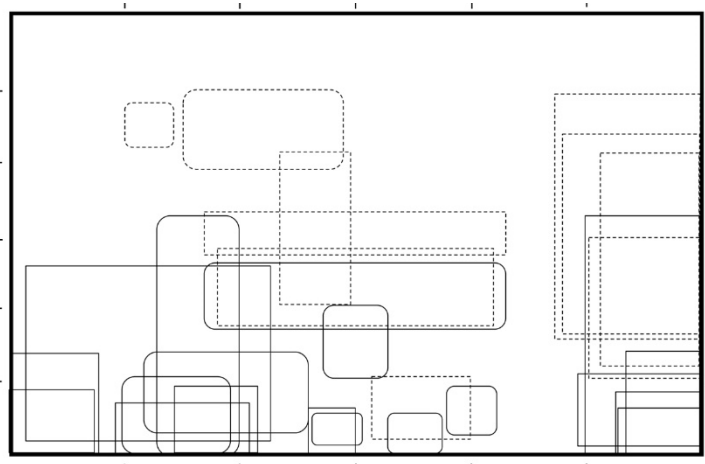
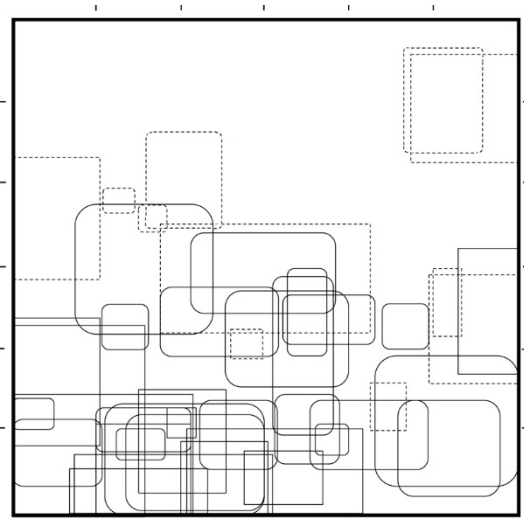
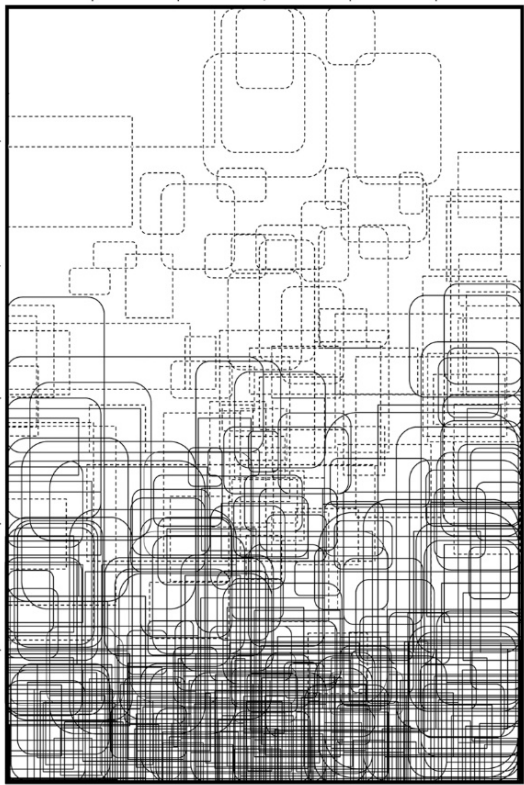
Quanto à forma concreta como se integram, há algumas observações importantes a fazer; acerca da sua localização nas *áreas dos painéis* (superfície) e da sua localização no *espaço simulado pela imagem* (profundidade). Implica, por fim, notar aspetos gerais relativamente à coerência/incoerência do *ponto de vista* dos objetos ou conjuntos.²⁶¹

A fim de tornar imediatamente perceptível a forma de integração das coisas, ou conjuntos de coisas, em autonomia relativa, nas composições com figuras, criámos três *quadros de formato modelo* dentro dos quais assinalámos a posição e a área relativa de cada «detalhe de natureza-morta» identificado (ver quadros p. seguinte). Os *formatos modelo* são três: vertical, horizontal e quadrado, sendo que neste último associamos todos os detalhes de obras que coincidem ou se aproximam deste formato. Para controlar criteriosamente a posição relativa dos detalhes dentro destes *quadros modelo*, recorreremos a uma grelha que os divide, na horizontal e na vertical, em seis parte iguais, e mediante essa divisão transferimos, proporcionalmente, a posição dos detalhes e as áreas que ocupam dentro dos formatos de origem. Tentamos, assim, tornar imediatamente perceptível a localização dos objetos em inação no plano das pinturas. Simultaneamente, procuramos tornar inteligível a sua localização no *espaço representado*, aplicando quatro tipos diferentes de «rectângulos», que correspondem a quatro planos de profundidade distintos - conforme se codifica na legenda:

²⁶⁰ A análise destas obras será desenvolvida no cap. 5.6.

²⁶¹ Veremos mais à frente como a expressão *ponto de vista* é aqui preferível ao termo *perspetiva*.

-  *primeiro plano – antes das figuras*
-  *primeiro plano – no mesmo plano das figuras*
-  *segundo plano – logo depois das figuras*
-  *último plano ou plano de fundo*



A Tabela 6 mostra a quantificação exata de casos, para cada tipo de *quadro* e para cada *plano de representação*.

<p>Número de pinturas: 335 ²⁶²</p> <p>verticais: 290 / horizontais: 22 / quadrados ou aproximados desse formato: 29</p>		
<i>Primeiro plano antes das figuras</i>	154 integrações	Catálogo: 39-43, 45-47, 50, 52, 55, 61, 62, 67, 72, 75, 78, 79, 82, 85, 87-89, 92, 93, 95, 96, 99, 100, 104, 105, 109, 110, 112, 114, 117, 118, 121, 122-133, 136, 138, 139, 140, 143-145, 151, 154-156, 158-170, 173, 174, 177, 180, 192, 196, 197, 201, 209-212, 215, 217, 219, 221, 227, 228, 230, 232-236, 238-242, 244-247, 248-251, 253, 255, 257, 262, 264, 266, 267, 270, 272, 273, 279-281, 284, 285, 290, 292-295, 300, 302-304, 306, 309, 316, 319, 320, 323, 326, 328, 329, 331, 341-345, 350, 353, 355, 356, 358, 360, 363, 364, 365, 366, 368, 370, 372, 375
<i>Primeiro plano no mesmo plano das figuras</i>	137 integrações	Catálogo: 33-38, 44, 48-49, 50, 53, 54, 56, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 74, 80, 83, 84, 86, 91, 95, 98, 100, 101, 103, 104, 106-108, 111, 113, 115, 119, 120, 134, 135, 137, 141, 142, 146, 147, 150, 152, 153, 158, 170, 176, 178, 179, 183, 185, 186, 187, 189, 192, 193-195, 197, 198, 200, 201-207, 208, 215, 218, 219, 222, 223, 225, 226, 229, 231, 258-261, 268, 269, 271, 274-276, 278, 281-283, 286-289, 291, 296-299, 301, 307-309, 310-313, 317, 321, 322, 324, 327, 330, 332, 334-239, 345, 349, 351, 354, 357, 359, 362, 365, 367
<i>Segundo plano logo após as figuras</i>	53 integrações	Catálogo: 50, 51, 55, 59, 60, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 73, 77-81, 84, 89, 90, 93, 94, 114, 116, 120, 127, 157, 213, 214, 224, 233, 254, 256, 261, 263, 265, 267, 268, 277, 300, 302, 308, 314, 315, 318, 333, 340, 348, 361, 362, 369, 343, 375
<i>último plano ou plano de fundo</i>	26 integrações	Catálogo: 61, 66, 70, 72, 76, 85, 87, 89, 92, 94, 95, 98, 122, 138, 171, 176, 189, 192, 193, 199, 230, 237, 243, 267, 305, 325, 347

Tabela 6. *Quantificação de detalhes de natureza-morta na sua relação com o tipo de quadro em que se integram (retângulo vertical, horizontal e quadrado) e o plano de representação em que se integram (primeiro plano, segundo plano, plano de fundo).*

Com base nestes dados, visuais e numéricos, poderemos elaborar algumas considerações.

Um dos aspetos, que ressalta de imediato, é a significativa incidência de objetos em autonomia relativa na metade inferior dos painéis, em especial junto à margem inferior, mas, também, com presença bastante marcada junto às laterais. Estas localizações coincidem com a presença de objetos integrados nos *primeiros planos* da representação pictórica do espaço. Os conjuntos que se localizam junto à margem inferior das pinturas são, regra geral, aqueles que se situam no primeiro plano de

²⁶² Dez painéis pintados a óleo, que constam do nosso catálogo, foram excluídos desta análise: cat. 31 e 32 por constituírem enquadramentos autónomos; cat. 57, 102, 119, 172, 175, 181, 352, por apenas representarem dispositivos de presença; cat. 249, por ser um mero fragmento de pintura que, segundo o conservador/restaurador Frederico Henriques, era bastante mais extensa.

representação, antes das figuras. Pode constatar-se uma progressiva diminuição da presença de objetos à medida que o olhar se desloca para a parte superior dos painéis, acentuando-se, abruptamente, essa diminuição no limiar entre as metades inferior e superior. Além disso, constatamos que os detalhes existentes nas partes superiores dos painéis incluem-se em planos de representação mais afastados, o que corresponde com a expectativa das coisas localizadas num espaço que se desenvolve em profundidade.

Na parte inferior do quadro vertical, alinhadas pelas divisórias dos *terços* da sua largura, existem duas «faixas» verticais mais claras resultantes de uma menor densidade de enquadramentos. É interessante perceber como esse aspeto reflete a frequente descentralização das figuras em relação ao eixo mediano das pinturas, o que sucede em vários temas, mas que é, sobretudo, notório na *Anunciação*, que para este efeito contribui com cinquenta e uma pinturas de formato retangular com orientação vertical.

A isto acresce um dado interessante, não imediatamente perceptível nos quadros elaborados, que está implícito e diz respeito a um número significativo de *arranjos* de objetos interrompidos pelos limites dos suportes; ou seja, «naturezas-mortas cortadas». Verifica-se, com mais frequência, a segmentação imposta pelas margens laterais, por vezes, até, de forma bastante marcada (Fig. 27-28), mas também a segmentação imposta ao nível da margem inferior ou de ambas.²⁶³



Fig. 27. *Detalhe de Anunciação*. Mestre desconhecido (Oficina de Vasco Fernandes?).

1520-35. Igreja matriz de Freixo de Espada-À-Cinta. (cat. 75)

Fig. 28. *Detalhe de Anunciação*. Mestre de Abrantes (Cristóvão Lopes?) com colaboração de Francisco de Campos. c. 1550-55. Igreja da Misericórdia de Abrantes. (cat. 95)

²⁶³ Cortes da margem lateral: 27 - cat. 49, 51, 52, 63, 73, **74**, **75**, 77, 78, **95**, 100, **106**, **184**, **253**, **261**, **262**, **263**, **265**, 266, 270, 272, 299, **302**, 310, 311, **338**, 369 (os casos mais expressivos apresentam-se a **negrito**). Cortes da margem inferior: 13 – cat. 41, 43, 61, 87, 124, 129, 154, 160, 187, 227, 232, 241, 272.

A questão que se coloca, é a de saber se estes cortes abruptos constituem forma original de integração das «naturezas-mortas» referidas ou se constituem, total ou parcialmente, resultado de cortes realizados *a posteriori*. Como se sabe, foi frequente, particularmente durante o século XVIII, o redimensionamento de certas pinturas tendo em vista a sua adaptação a novos locais expositivos.²⁶⁴

A resposta a esta questão só poderia ser dada mediante análise rigorosa dos suportes de todas as pinturas que referenciámos. Mas tal implicaria o problemático apeamento de algumas obras e, muito provavelmente, a não menos delicada remoção das molduras de todas elas. Dado que essa análise não foi possível, e dada a inexistência de estudos que totalizem essa mesma análise, não possuímos dados globais e conclusivos a este respeito. Mas, será verosímil que todas as «naturezas-mortas cortadas» tenham resultado do redimensionamento dos painéis? Há alguns dados concretos que nos permitem pensar que não, embora a ausência de estudos idóneos aprofundados sobre esta questão não nos permita confirmar com certeza absoluta. Susana Campos, técnica de conservação e restauro do Museu Nacional de Arte Antiga, confirma, em relação aos painéis provenientes do Mosteiro da Madre de Deus, algumas evidências de redimensionamento que conduziram à segmentação lateral da representação de alguns objetos (Fig. 29), como também atesta a ausência de evidências físicas desse ato sobre os suportes de outras pinturas do nosso interesse, como a *Ressurreição* de presumível autoria de Gregório Lopes, a *Apresentação do Menino no Templo* de Garcia Fernandes, a *Aparição de Cristo à Virgem* de Frei Carlos e o *Santo António e o Menino* deste mesmo autor.²⁶⁵

Mesmo considerando a possibilidade de cortes posteriores, fica evidente que os pintores integraram, com bastante frequência, «naturezas-mortas» muito perto das margens laterais e/ou inferiores das pinturas. Como se pode verificar em várias obras, parece ter existido a clara intenção de que essas margens (a inferior, a lateral ou ambas)

²⁶⁴ Ver cap. 3.4.5. do nosso estudo.

²⁶⁵ Estas quatro obras referidas encontram-se no nosso catálogo, identificadas com os respetivos números: 253, 174, 262, 302. A questão de um hipotético redimensionamento dos painéis referidos foi por nós colocada a Susana Campos durante uma visita que fizemos às reservas do Museu Nacional de Arte Antiga. Foi-nos respondido que não há vestígios de as pinturas em questão terem sido cortadas lateralmente: elas possuem pelo verso um rebaixo lateral para eventual encaixe no local de exposição. No entanto, ressalva-se que esse estudo não foi efetuado para as pinturas em questão, e nada nos garante que nos conventos de onde são provenientes não tenham existido ajustes para mudança de localização, como foi prática corrente nomeadamente no Convento da Madre de Deus, em Xabregas.

operassem um corte sobre os dispositivos que sustentam os objetos.²⁶⁶ Essa colocação manifesta a tentativa consciente do pintor de confinar a presença dos *arranjos*, numa visão mais íntima, ainda que essa constrição do olhar resulte apenas parcialmente. A *Anunciação*, realizada na primeira metade do século XVI por Mestre desconhecido, existente na igreja de S. Pedro, Torres Vedras (Fig. 30), a *Morte da Virgem*, realizada entre 1550 e 1560 pelo designado Mestre de Arruda (Fig. 31), a *Cura Miraculosa do Cardeal*, executada c.1520 por Mestre desconhecido (Fig. 32), a *Aparição do anjo a São Roque*, de Gaspar Dias, por volta de 1584 (Fig. 33), e várias outras,²⁶⁷ são perfeitos exemplos deste tipo de *arranjos*.

Tendo em conta as formas de integração que até agora verificamos, formas essas que evidenciam a presença de objetos ou conjuntos de objetos integrados nas zonas inferiores dos painéis e no primeiro plano do espaço representado, é de admitir que a intenção geral dos pintores foi sempre de explorar e intensificar a «presença dos pertos». E, desta feita, explorar a zona de «introdução» do olhar no espaço de representação. Este ato potencia, também, a exploração vigorosa do efeito de profundidade: pelo contraste entre os valores atmosféricos da paisagem (muitas vezes vista através de pequenas aberturas no espaço interior), ou pela acentuação do efeito «perspético» que a progressiva redução de tamanho das coisas permite criar. Não esquecendo, naturalmente, a habitual «monumentalidade das figuras em primeiro plano»:

«Exaltadas pela densidade plástica das formas, pelas cores e texturas dos materiais, essas figuras ganham uma presença impositiva e conduzem a visão do espectador para admiráveis fundos de paisagem e/ou de arquitectura. As propriedades da luz são essencialmente exploradas para modelar volumes e para obtenção de um realismo tátil, sendo o seu efeito especialmente trabalhado no primeiro plano, quando incidente em materiais translúcidos e reflectores, como vidros e metais».²⁶⁸

²⁶⁶ Os exemplos são numerosos - salientamos os casos mais representativos a **negrito**: cat. **34, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 53, 55, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 103, 104, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 117, 122, 123, 124, 125, 128, 129, 130, 135, 138, 140, 151, 174, 184, 196a, 196b, 196c, 197, 201, 203, 207, 242, 244, 250, 253, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 270, 272, 279, 289, 290, 293, 298, 299, 300, 302, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 316, 317, 319, 323, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 348, 350, 351, 353, 355, 357, 358, 359, 360, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 372.**

²⁶⁷ Cf. cat. 92, 123, 138, 140, 151, 158, 174, 184, 262, 290, 299, 319, 332, 348, 355, 369.

²⁶⁸ RODRIGUES, 2009, p. 49.



Fig. 29. *Aparição de Cristo à Virgem*. Jorge Afonso (atr.). 1515.
Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 261)



Fig. 30. *Detalhe de Anunciação*. Mestre desconhecido. Primeira metade do século XVI.
Sacristia da Igreja de São Pedro, em Torres Vedras. (cat. 93)

Fig. 31. *Detalhe de Morte da Virgem*. Mestre de Arruda, 1550-60. Igreja matriz de Arruda dos Vinhos. (cat. 293)



Fig. 32. *Detalhe de Aparição do Anjo a São Roque*. Mestre desconhecido (Jorge Leal e Cristóvão de Utreque?). c. 1520. Museu de São Roque. (cat. 363)

Fig. 33. *Detalhe de Cura Miraculosa do Cardeal*. Gaspar Dias c. 1584.
Igreja de São Roque, Lisboa. (cat. 364)

As considerações de Dalila Rodrigues, que acima citamos, dizem respeito à caracterização das pinturas renascentistas portuguesas, mas são também extensíveis a várias pinturas maneiristas, observando o assunto que nos ocupa.

A pintura *Morte da Virgem*, realizada entre 1550 e 1560 pelo designado Mestre de Arruda, obra já claramente emersa na «evolução interna natural da pintura portuguesa», no sentido «italianizado» dessa mesma «evolução» nacional,²⁶⁹ ou a pintura *Aparição do anjo a São Roque*, realizada c. 1584 por Gaspar Dias, obra que se inscreve no «terreno da melhor pintura maneirista contra-reformista», são prova inequívoca de uma especial acentuação dos «pertos», que claramente se aplica no sentido de intensificar a sensação de *profundidade de campo* das cenas representadas. Sobre a última pintura referida, Vítor Serrão nota bem que o pintor se empenha em «contrastes sensíveis de planos e valores».²⁷⁰

Ainda no que diz respeito a uma estratégia consciente do pintor, que quer salientar a presença de certos objetos ou *arranjos* dentro das composições com figuras, deve notar-se a integração de nichos ou edículas contendo objetos. Aqui podemos distinguir duas situações: os nichos existentes nas paredes²⁷¹ e as aberturas em móveis.²⁷² Ambos funcionam como dispositivos de presença e de contenção de objetos. A localização destes dispositivos, com os respetivos conteúdos, é muito variável, quer em termos da localização na superfície dos painéis (periferia/interior/cima/baixo) quer em termos do espaço representado (primeiro plano/plano intermédio/plano de fundo). Consideramos que a sua importância artística não reside tanto na exploração sensorial dos «pertos», mas na construção de visões íntimas que o olhar encontra ao percorrer o espaço representado. Muito possivelmente, várias dessas «visões» de objetos contidos possuem um importante valor simbólico dentro dos temas retratados.

Por fim, no que concerne à forma de integração das «naturezas-mortas», importa observar alguns aspetos genéricos diretamente relacionados com a inclusão das coisas nos espaços representados. Isto significa observar a articulação (ou a desarticulação) entre ambos, tendo em conta o *ponto de vista* que a representação dos objetos apresenta. Em relação aos detalhes que observamos, a expressão *ponto de vista* é, talvez, preferível

²⁶⁹ CAETANO, 1995, p. 99.

²⁷⁰ SERRÃO, 1982. *A Pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa - Citado por José A. S. Carvalho (CARVALHO, 1995, p. 229).

²⁷¹ Cat. 67, 73, 75, 87, 92, 95, 107, 120, 176, 192, 335.

²⁷² Cat. 61, 64, 65, 69, 72, 82, 86, 101, 105, 302 (os casos mais interessantes encontram-se sinalizados a **negrito**).

ao termo *perspetiva*, na medida em que, enquanto *sistema de representação*, a *perspetiva linear* não determina em absoluto a representação espacial da pintura em estudo.

«Distinto da concepção de pintura enquanto “finestra”, ou do modelo teórico da “secção plana da pirâmide visual”, o quadro parece conceber-se antes como um espelho ou como reflexo imediato de uma realidade visível, sem pressupor um acto visual concreto, a presença de um observador-testemunha, ao contrário do que sucede (teoricamente) com o modelo italiano. Daqui resulta uma espacialidade instável, a fragmentação da imagem ou o inverso, a agregação de pontos de vista distintos e heterogéneos numa mesma imagem. Justamente porque a transcrição gráfica da realidade decorre de forma *natural*, com a finalidade de que ela seja descrita tal como se vê, surpreendem-se, não raras vezes, visíveis dissociações espaciais, como seja das figuras relativamente ao fundo ou das figuras entre si».²⁷³

A integração nas pinturas de objetos em inação também revela essas «dissociações espaciais» que Dalila Rodrigues refere. E isto sucede tanto na designada *pintura renascentista* (à qual se reporta a breve caracterização citada) como na designada *pintura maneirista*. De facto, várias pinturas analisadas atestam que os pintores não estavam comprometidos com a representação unificadora do espaço, no sentido perspético. Mais precisamente, e naquilo que nos diz respeito, as várias pinturas exibem desarticulações entre os pontos de vista das coisas e do espaço.²⁷⁴ Nessas dissociações, devemos considerar os respetivos dispositivos de presença (mesas, degraus e/ou nichos). Todavia, existem outras pinturas que atestam o contrário, ou seja, que mostram um empenho e um saber do pintor na concretização da «boa» contiguidade entre a representação do espaço e os objetos em inação.²⁷⁵

Por certo, como bem regista Dalila Rodrigues, ao colocar a pintura portuguesa renascentista fora do «modelo teórico italiano» de representação do espaço, trata-se aqui de ver, aplicados ou não, os importantes fundamentos da *perspetiva linear*. A consideração deste sistema de representação, ou, pelo menos, de um conjunto de alguns dos seus princípios explícitos ou implícitos,²⁷⁶ resulta numa unificação sensível sob o

²⁷³ RODRIGUES, 2009, p. 49.

²⁷⁴ Ver cat. 42, 56, 59, 60, 61, 62, 67, 73, 79, 82, 85, 89, 97, 113, 122, 138, 144, 158, 186, 193, 194, 201, 206, 216, 219, 232, 239, 244, 257, 267, 270, 288, 300, 301, 338, 339.

²⁷⁵ Ver at. 41, 51, 53, 69, 70, 126, 184, 195, 229, 250, 262, 289, 291, 348, 361, 364, 366, 369.

²⁷⁶ Como seja a convergência de todas as linhas paralelas para um único ponto; o princípio de que todas as linhas contidas em planos de nível convergem para uma mesma e única linha do horizonte; o princípio da redução

mesmo ponto de vista, dos cenários e dos corpos que o habitam.

As pinturas intituladas *Aparição de Cristo à Virgem*, realizada por Frei Carlos em 1529 (Fig. 34), e *Aparição do Anjo a São Roque*, realizada por Gaspar Dias c. 1584 (Fig. 35), são exemplificativas desse controlo; embora a primeira nos apresente um Cristo algo subdimensionado, em relação à escala da Virgem, e a segunda nos mostre um gomil, no chão, que, tendo a sua base de acordo com o ponto de vista genérico, deixa algumas dúvidas quanto ao ponto de vista da tampa.

É com base em algumas premissas deste sistema de representação, que analisámos a integração de cerca de 50 detalhes de «naturezas-mortas» nos espaços representados em diversas pinturas.²⁷⁷ O que nos permite confirmar, com alguma certeza, as afirmações que fizemos nestes últimos parágrafos. A título de exemplo, apresentamos duas imagens, de duas das pinturas que sujeitamos àquele processo de verificação, onde identificamos desarticulações do ponto de vista de alguns objetos ou dispositivos de presença: as pinturas são a *Adoração dos Magos* (Fig. 36), realizada por Mestre desconhecido entre 1545 e 1540, e a *Última Ceia*, realizada por Francisco de Campos c.1570 (Fig. 37).

Podemos constatar, em ambas as pinturas, que os conjuntos de objetos integrados nas zonas inferiores se encontram representados mediante pontos de vista substancialmente baixos. Este facto comprova-se pela confluência das «linhas de fuga» da caixa (no primeiro caso) e da mesa (no segundo caso) para uma linha do horizonte própria e divergente da representação perspética do espaço geral.

A aferição dos pontos de vista dos objetos recorrendo ao «teste» da perspetiva linear tem as suas limitações, por ser extremamente complexa a sua aplicação nos corpos curvos, nos corpos irregulares e orgânicos ou nos corpos que não possuem arestas. A experiência (ensino e prática) do desenho baseado na observação, faculta-nos algumas competências de «avaliação» destes casos mais difíceis de testar, permitindo-nos identificar facilmente alguns desacertos nos pontos de vista.

Muitos desses desacertos podem ser explicados numa base científica, isto é, numa base de dados empíricos concretos, visuais e quantificáveis, que justificam juízos

proporcional da dimensão das coisas com a distância; o princípio de que os planos de nível apresentam maior área visível quanto mais longe se situarem do plano do horizonte ou nível do olhar.

²⁷⁷ Incluem-se nas seguintes obras do cat.: 35, 42, 51, 52, 59, 60, 61, 62, 67, 69, 73, 79, 82, 85, 89, 92, 93, 97, 100, 113, 122, 138, 140, 144, 149 (Fig. 36), 158, 174, 186, 193, 194, 201 (Fig. 37), 206, 216, 228, 239, 262, 288, 293, 300, 301, 308, 318, 338, 349, 364, 365, 369.



Fig. 34. *Aparição de Cristo à Virgem (com verificaçãzo das linhas de perspetiva)*. Frei Carlos. 1529. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 262)

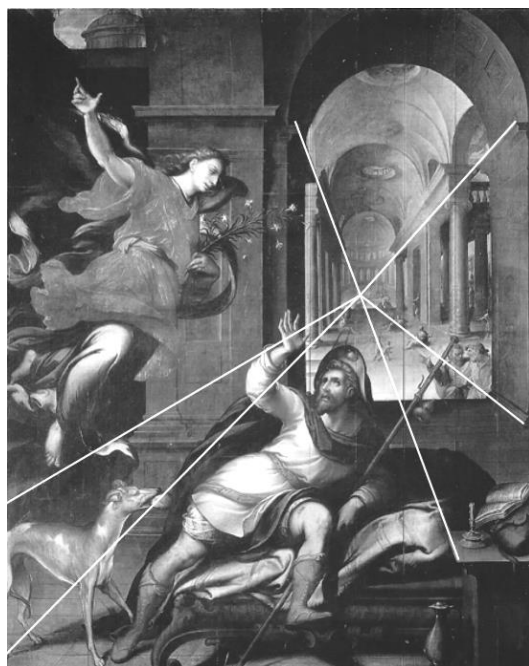


Fig. 35. *Aparição do Anjo a São Roque (com verificação das linhas de perspetiva)*. Gaspar Dias. c.1584. Igreja de São Roque, em Lisboa. (cat. 364)



Fig. 36. *Adoração dos Magos (com verificação das linhas de perspetiva)*. Mestre desconhecido. 1545-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 149)

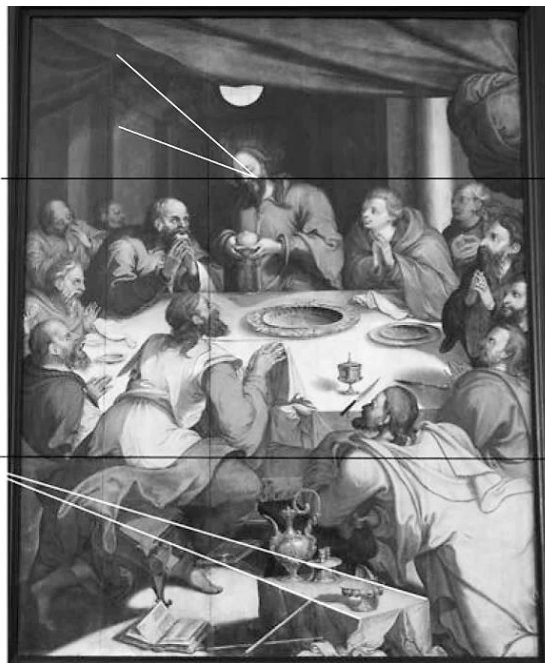


Fig. 37. *Última Ceia (com verificação das linhas de perspetiva)*. Francisco de Campos. c. 1570. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 201)

construídos a partir da simples apreciação sensível. Nessa base, mais uma vez retomamos, pelos menos, dois aspetos intrínsecos à compreensão da representação em perspectiva, mas que são primados básicos do desenho de observação:

- (1) qualquer plano horizontal exhibe uma área maior quanto mais afastado se encontra do *nível do olhar* ou *plano do horizonte*.²⁷⁸
- (2) como consequência da premissa anterior, qualquer objeto (como uma jarra, um cesto ou um crânio, por exemplo) que se encontre nitidamente abaixo do nível do olhar (no chão, por exemplo) deve expor nitidamente a sua parte superior, além da frente e/ou lateral. Inversamente, qualquer objeto que não exponha a sua parte superior ou inferior, ou a exponha escassamente, revela que ele se encontra ao *nível do olhar*, ou muito próximo disso.

Estes princípios gerais são determinantes para realizar uma representação plausível e articulada dos pontos de vista, na medida em que o desrespeito de apenas um deles subverte a possibilidade de unificação do espaço.

Na pintura portuguesa, há casos muito frequentes de representações de recipientes cuja forma é derivada de sólidos de revolução, objetos que naturalmente contemplam aberturas e fundos circulares. Devemos, nestes casos, considerar rigorosamente a aplicação daqueles princípios. E, ter em mente, especificamente, que a abertura de qualquer recipiente situado sobre um plano horizontal e abaixo da linha do horizonte é vista como uma elipse, cuja largura máxima é pautada por um eixo imaginário que se coloca no sentido estritamente horizontal, encontrando-se a altura máxima exatamente ao centro. O que se altera visualmente, mediante a variação do nível do olhar, numa peça de revolução de pequena dimensão, é a proporção largura/altura dessa elipse. Ou seja, se a abertura de um vaso (por exemplo) se encontrar exatamente posicionada ao nível do olhar, dessa abertura apenas se verá uma linha; conseqüentemente, quanto mais afastada se encontra essa mesma abertura do nível do olhar, maior é a altura da elipse visível (Fig. 38).

²⁷⁸ O *plano do horizonte* é um plano de *nível* que coincide com a *altura do observador* (isto é, com a *altura dos olhos do observador*), que, em teoria, *daquele plano apenas poderá perceber* uma linha. Com efeito, o *plano do horizonte* materializa-se nos desenhos com a designada *linha do horizonte* - ver Fig. 38.

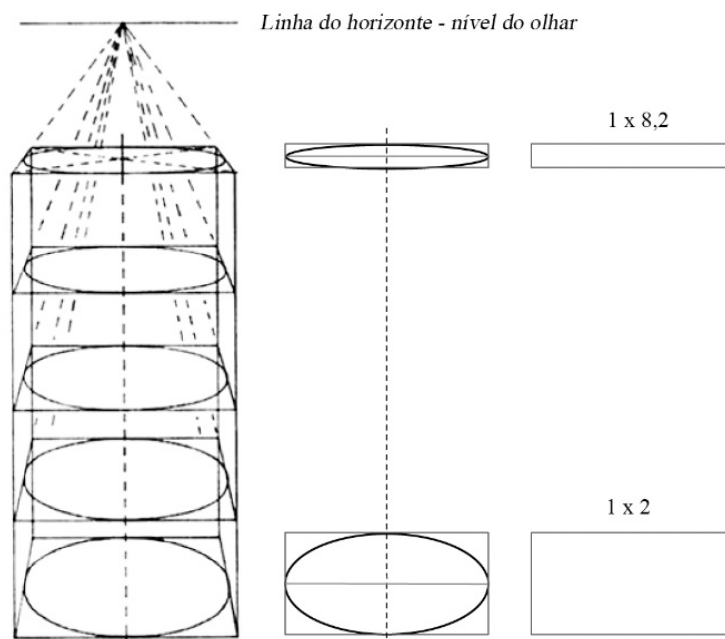


Fig. 38. *Círculos em perspectiva e proporção altura/largura da elipse visível.* À esquerda, a vista simultânea em perspectiva de um círculo colocado em diferentes níveis. Ao centro, constata-se a diferença de proporção largura/altura das elipses vistas em níveis muito distintos. À direita, quantifica-se a proporção largura/altura destas mesmas elipses.

Qualquer recipiente com abertura circular que se situe num plano de nível inferior, em relação a outro situado num plano superior, tem obrigatoriamente de exibir uma elipse proporcionalmente mais alta ou mais aberta. De forma análoga, a base de um recipiente deve apresentar sempre uma curvatura mais acentuada do que a parte da abertura.

Devemos advertir para o facto de as elipses se tornarem proporcionalmente mais estreitas à medida que se encontram mais distantes do observador (Fig. 39); isto pela simples razão de que estando o recipiente mais perto, exhibe uma maior porção do seu interior. A dimensão do recipiente pode ter alguma interferência nesta situação, embora não seja muito significativa se a diferença de tamanho não for muito substancial.

Ao contrário do que se poderá supor em teoria, as experiências por nós realizadas com recurso a fotografias de objetos reais mostram diferenças na percepção visual das aberturas de recipientes com dimensões diferentes, não obstante o facto de se colocarem em circunstâncias espaciais absolutamente idênticas, ou seja, precisamente à mesma altura e distância do observador. A tendência é para exemplares maiores apresentarem elipses ligeiramente mais altas, embora numa quantidade quase irrisória, diríamos, impercetível na observação direta, que é sempre um pouco vacilante (Fig. 40).

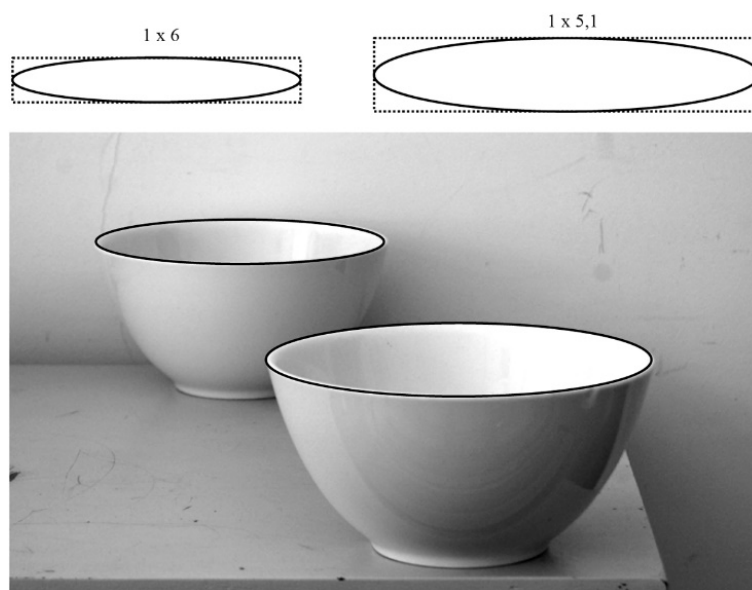


Fig. 39. Comparação das aberturas de dois recipientes idênticos situados a distâncias diferentes do observador.

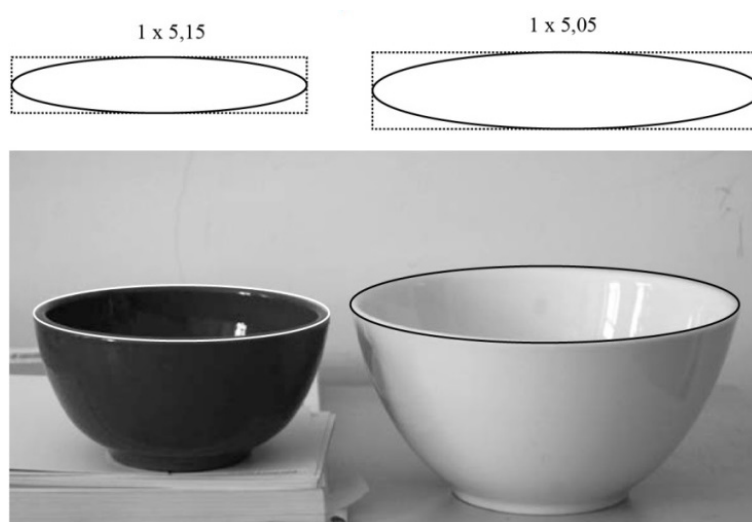


Fig. 40. Comparação das aberturas de dois recipientes de dimensões diferentes, com aberturas situadas em níveis idênticos e à mesma distancia do observador.

É ainda necessário ter em conta possíveis irregularidades construtivas dos objetos. Claro que a abordagem geométrica parte do princípio que os recipientes são construídos com rigor face à matriz geométrica em que se podem inserir (cilindro, cone, esfera, oval), sobretudo admitindo a sua simetria. A experiência concreta mostra-nos que alguns recipientes são ligeiramente assimétricos, não obstante o facto de serem fabricados industrialmente e de forma mecanizada.

Mesmo considerando eventuais imprecisões construtivas, permitindo-nos analisar com alguma margem de tolerância a representação de recipientes nas pinturas

antigas, este método de verificação geométrica leva-nos a identificar, em diferentes pinturas, algumas variações nos pontos de vista dos *objetos de revolução*. Alguns detalhes são bastante elucidativos das referidas variações e permitem, desde logo, identificar «subversões» dos princípios que acima expusemos. Por exemplo, veja-se os recipientes integrados nas partes inferiores da *Anunciação*, realizada por Vasco Fernandes c. 1506-11, que se preserva no Museu de Lamego (Fig. 41), e da *Adoração dos Magos*, realizada por Gregório Lopes e Jorge Leal c. 1520-25, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 42). Em ambos os casos, verifica-se de imediato que a abertura do recipiente integrado na parte inferior se apresenta mais estreita, ou mais esguia, do que a do recipiente colocado na parte superior.

No primeiro exemplo, a pintura representa objetos colocados em planos de nível diferentes, pelo que, partindo de uma visão «realista» do conjunto, ou melhor, de um conceito de representação determinado por um ponto de vista único e imóvel, a abertura do recipiente situado na parte inferior deveria apresentar uma elipse mais alta em relação à do recipiente colocado na parte superior; mas sucede precisamente o oposto. No segundo caso, os recipientes apoiam-se no mesmo plano de nível, estando um mais afastado do que o outro, sendo que a «abertura» do recipiente mais afastado apresenta-se vista mais de cima, aspeto que se comprova pela elipse mais alta em relação às elipses verificadas no recipiente mais próximo de nós; mas deveria ser o oposto.

Note-se, contudo, que nos dois casos apresentados, os pintores representaram de forma bastante correta os recipientes individuais, ao desenharem elipses claramente mais altas na parte inferior dos mesmos; o que, decerto, indica a possibilidade de observação direta de um objeto concreto, associado a uma elevada competência de representação.

A integração e espacialização de outros tipos de objetos, orgânicos ou de difícil abordagem geométrica, pode ser questionada de acordo com o princípio fundamental, acima enunciado, que diz que *qualquer objeto que não exponha a sua parte superior ou inferior, ou as exponha escassamente, revela que esse mesmo objeto se encontra ao nível do olhar, ou muito próximo disso*. Este princípio permite identificar, com segurança, algumas dissociações entre o ponto de vista do espaço e o dos objetos.

Na pintura intitulada *Última Ceia*, de Francisco de Campos, já referida (Fig. 37), identificamos uma dissociação entre o ponto de vista da mesa, em torno da qual se reúnem Cristo e os Apóstolos, e a «natureza-morta integrada» na parte inferior. Mas, ainda nessa pintura, note-se a relação «impossível» (segundo uma visão «realista») que

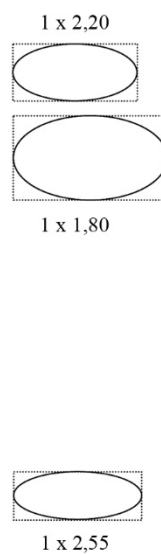


Fig. 41. *Detalhe de Anunciação*. Vasco Fernandes. 1506-11. Museu de Lamego. (cat. 61)

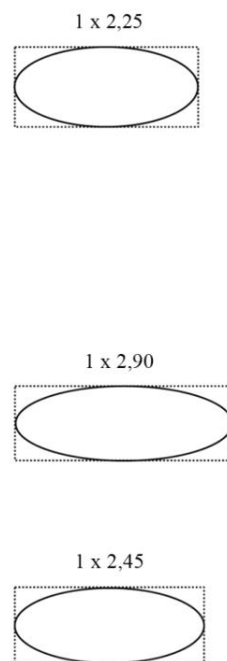


Fig. 42. *Detalhe de Adoração dos Magos*. Gregório Lopes e Jorge Leal. c. 1520-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 144)

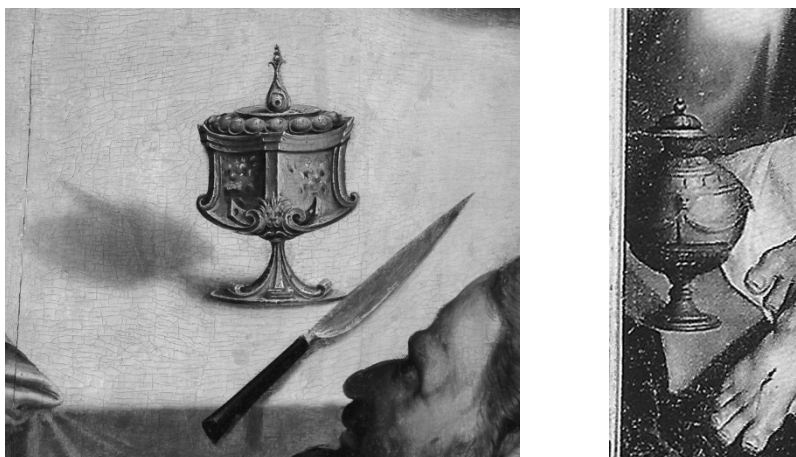


Fig. 43. *Detalhe de Última Ceia*. Francisco de Campos. c. 1570.

Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 201)

Fig. 44. *Detalhe de Lamentação sobre o corpo de Cristo*. Lourenço de Salzedo. 1570-72.

Mosteiro de Santa Maria de Belém (dito Mosteiro dos Jerónimos), Lisboa. (cat. 244)

se verifica entre o ponto de vista de uma pequena taça metálica com tampa (um saleiro?) e o ponto de vista da mesa que o «suporta» (Fig. 43). O objeto apresenta-se visto praticamente ao nível do olhar, ao passo que a mesa está representada de acordo com um ponto de vista muito superior. A sombra, que se projeta do objeto, tem aqui o difícil papel de o integrar naquele mesmo plano de representação.

Este tipo de dissociação espacial pode, também, ser identificado em detalhes de outras pinturas, de autores diversos, tais como: o cesto com frutos de *Virgem com o Menino e Anjos*, de Gregório Lopes;²⁷⁹ o copo e o saleiro integrados na mesa da *Última Ceia*, de Mestres do Retábulo da Sé de Viseu;²⁸⁰ o crânio que se apresenta no chão do grande *Calvário*, de Vasco Fernandes;²⁸¹ a píxide que se integra no chão da *Lamentação sobre o Corpo de Cristo*, de Lourenço de Salzedo (Fig. 44); o gomil que se apresenta sobre um dispositivo plano coberto na *Missa de São Gregório*, de Mestre desconhecido;²⁸² os cestos que se colocam sobre a mesa na *Apresentação da cabeça de S. João Baptista*, pintura atribuída a Gregório Lopes;²⁸³ entre outros possíveis casos que um olhar atento decerto revelará.

Tudo isto indica diferentes atitudes dos pintores face à representação dos diferentes *motivos* na grande composição. Em rigor, neste momento, não se trata de

²⁷⁹ Cat. 42

²⁸⁰ Cat. 194

²⁸¹ Cat. 216.

²⁸² Cat. 338

²⁸³ Cat. 349

afirmar que as «naturezas-mortas» possuem as características referidas devido à observação direta dos objetos (em conjunto ou individualmente) embora, em muito casos, isso pareça ter ocorrido. É importante notar que tais dissociações contribuem para o argumento, ligado ao olhar do espectador moderno, de que muitos *arranjos* de objetos são acontecimentos singulares dentro das pinturas, facto que surge como reforço substancial da sua autonomia relativa. Portanto, há indicadores de que naquela altura surgiram algumas estratégias - tais como a escolha de ponto de vista baixo - que, naturalmente, mais tarde, entroncam nas características próprias das pinturas autónomas de naturezas-mortas. Trata-se, então, de afirmar que, nestas formas de integração, se assiste a alguns dos primeiros sinais da natureza-morta enquanto proto-sistema pictórico.

3.3. A construção da presença

Toda a pintura é uma construção. No contexto do nosso estudo trata-se, mais precisamente, da construção da imagem das coisas localizadas num espaço concreto. Nesse sentido, a pintura só pode resultar de uma estruturação e de uma ação metódica. Como tal, estão aqui implicadas as decisões, as estratégias e os métodos de representação pictórica que permitem a (re)criação do efeito sensível da *presença*.²⁸⁴

Como *construção pictórica*, a natureza-morta evidencia o seu próprio sistema de ordenação, de encenação e/ou montagem. Nas pinturas de naturezas-mortas, sobretudo nas que foram realizadas na sua época áurea (1600-1800), esses atos articulam-se na perfeição com o «sistema mimético da pintura».

Consideremos separadamente três fatores decisivos da construção das «naturezas-mortas» integradas: (1) os *dispositivos de presença*, (2) o *desenho e composição dos conjuntos* e (3) a *representação pictural propriamente dita*.

3.3.1. Dispositivos de presença

Enquanto substantivo, o termo *dispositivo* refere-se a um aparelho ou estrutura adaptada para determinado fim. Enquanto adjetivo, é aplicável ao «que encerra

²⁸⁴ Entenda-se, nesta situação específica, a *presença* sem subjectivismos, como característica do que manifestamente está, ou aparenta estar (no caso da imagem da pintura), num determinado «ponto» do espaço.

disposição, ordem ou preceito». O termo *dispositivo* admite uma relação estreita com o termo *disposição*.²⁸⁵ Consequentemente, o dispositivo, propriamente dito, mantém uma relação estreita com o ato de *dispor*. E *dispor* é o ato de distribuir coisas de determinada forma, pela qual as ordena metodicamente, as arruma e as harmoniza.

A definição geral de *dispositivo* contempla a adequação de uma estrutura a uma função. No nosso contexto de estudo, essa função é a de suportar ou conter um arranjo de objetos. Mas, esse desempenho funcional, aparentemente prosaico, não é, nunca, alheio à relação enquadramento/objeto enquadrado. A importância daquilo a que chamamos *dispositivos de presença* reside, em primeira instância, na sua condição de *campo* dentro do qual se «enquadram» objetos de natureza-morta. O formato do dispositivo, mas também a orientação sensível dos seus planos, compõem tensões ou forças que se transmitem à organização das coisas e ao seu efeito de presença. Por isso, importa perceber em que medida influem na construção desse efeito.

Fica implícito, nesta breve incursão, que certas «estruturas» como mesas ou nichos, por exemplo, «comportam» a expectativa da presença de objetos. Como é óbvio, a expectativa só existe no plano psíquico do sujeito, pois ela é a «esperança fundada em promessas ou probabilidades». Contudo, também é óbvio que ela tem uma base concreta no plano da representação pictórica.

3.3.1.1. O quadro dentro do quadro

Antes de mergulhar numa incursão sobre os dispositivos de presença mais típicos da natureza-morta, como o *nicho* e a *mesa*, devemos assinalar, primeiro, a grande importância do *quadro* enquanto *dispositivo* fundamental para a construção da imagem.

No geral, o *quadro* é uma estrutura retangular que pode, ou não, possuir no seu interior um plano raso destinado a escrever, a pintar ou a outro uso. Numa das suas primeiras aceções indica a pintura propriamente dita – um suporte pintado. Neste mesmo domínio, o termo *quadro* tem, também, o sentido de *caixilho* ou *moldura*, objetos que, tradicionalmente, se destinam a *rematar* os limites da pintura, adornando-a.

²⁸⁵ O termo *dispositivo* tem origem no temo latim *dispositu*, particípio passado de *disponere*, que significa dispor, distribuir (DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2004, p. 556).

É necessário reconhecer, para além destas propriedades, que o termo *quadro* admite aceções mais amplas, significando «panorama» ou, mesmo, a «disposição metódica de objetos ou de factos que se observam em geral». Consequentemente, falar do *enquadramento* de uma determinada coisa significa observar o *contexto em que ela se insere* ou o *meio circundante que a influencia*. Algo, ou alguém, que está *desenquadrado*, encontra-se claramente desintegrado de uma envolvente específica.

Enquanto estrutura física, aquilo que o quadro tem de mais decisivo são os seus limites, pois eles determinam toda a operação que com ele, ou dentro dele, se pretenda executar ou observar.

No filme *The draughtsman contract*, realizado por Peter Greenaway em 1982, podemos assistir a várias imagens nas quais está presente um *dispositivo perspetico*, que é utilizado pelo desenhador que protagoniza o filme (Fig. 45). A sua inclusão ecoa ou mesmo duplica o ato de enquadrar o espaço e as cenas em que ocorre. O filme dá-nos uma belíssima visão de como o desenhador usa este dispositivo para definir os limites do espaço a representar, ajudando-o a decidir, a eleger e a controlar a construção da imagem do desenho. Repare-se, sobretudo, como nas imagens do filme ele ajuda a expressar o domínio do artista sobre aquilo que vê (talvez por oposição a tudo o que lhe «escapa» em termos das relações humanas que estabelece). O desenhador elege, considerando inevitavelmente aquilo que terá de excluir. Além disso, o desenhador contempla e «testa» a ordem do que quer retratar, ao saber colocar-se no espaço e ao saber gerir as tensões que esse mesmo dispositivo *confina e orienta*.

Confinar, delimitar, circunscrever, por si só, são atos que orientam, conduzem, reúnem, salientam e estabelecem um possível *governo* das múltiplas possibilidades de perceber e/ou representar qualquer coisa. Estas ações são também processos de estabilização de um constante fluxo do sensível e/ou de ideias.



Fig. 45. Fotograma do filme: *The draughtsman contract*. Realizado por Peter Greenaway. 1982.

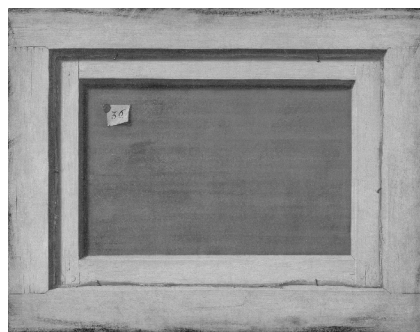


Fig. 46. O reverso de um quadro. Cornelius Gijsbrechts. 1670. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

Deve notar-se, em particular no contexto da natureza-morta, tanto a importância daquilo que o dispositivo inclui como daquilo que exclui, isto é, daquilo que deixa «fora do quadro». Como vimos, este tipo de pintura caracteriza-se por «investir» fortemente no ato de enquadrar objetos em inação, dessa forma «expulsando» toda uma série de motivos pictóricos ou temas e, com eles, toda uma série de pressupostos e modos interpretativos.²⁸⁶

Em 1670 Cornelius Gijsbrechts realizou uma pintura intitulada *O reverso de um quadro* (Fig. 46). É uma obra *paradoxal*, na medida em que tanto produz uma arrebatadora ilusão de uma pintura contravertida como (por essa mesma razão) suscita a «desilusão do espaço de representação».²⁸⁷ Como refere Victor I. Stoichita, a «*paradoxa* opõe-se à *doxa*, choca, ofende o sentido comum (...) como pode um quadro representar o tema do seu reverso? Como pode uma imagem pintada ser o catálogo do seu próprio conteúdo?».²⁸⁸ Torna-se evidente que a pintura de Gijsbrechts «brinca» com a expectativa do «quadro», manifestando clara «consciência de si mesma» expondo as suas contradições. Ademais, ela reitera que toda a pintura exige uma estrutura; neste caso, devemos falar de toda a *imagem em pintura*. Pois essa estrutura destina-se especificamente a sustentar uma imagem pintada. Por consequência, o reconhecimento da estrutura arrasta consigo um universo de valores artísticos e temáticos que o olhar do espectador anseia examinar. A estrutura foi retratada com a plena consciência da sua dimensão conceptual.

O que Gijsbrechts parece querer oferecer ao espectador é a imagem da pintura em potência, embora nos ofereça ao olhar uma coisa bem diferente. A imagem pintada destina-se a iludir o espectador que tenta «virar o quadro», configurando nesse sentido uma «não-pintura». Isto, porque percebemos que a pintura nega, até às últimas consequências, o artifício elaborado no *anverso*, apesar de exhibir uma imagem de si mesma enquanto processo construtivo e objeto físico: o seu reverso, o seu «negativo».

Como é claro, essa expectativa e vontade de «ver a imagem da pintura» extravasava, em grande medida, a visão da natureza-morta, e muito mais a constatação da rude estrutura. Contudo, a «invenção do quadro», no sentido de um aprofundamento da consciência da pintura como dispositivo que suporta um *olhar* sobre uma

²⁸⁶ ALPERS, 1984; BRYSON, 2008.

²⁸⁷ SILVA & TEIXEIRA, 2009, pp. 35-36.

²⁸⁸ STOICHITA, 2000, pp. 260-266.

determinada realidade, não é de todo alheia à invenção da natureza-morta como género, como mostrou Victor I. Stoichita.²⁸⁹

Antigamente, os quadros suportavam imagens pintadas, é certo, imagens que muitas vezes nos fazem esquecer completamente a materialidade da representação, no entanto, são também objetos físicos, existentes em contextos reais e concretos.

Ora, uma das mais importantes vertentes desse processo de «invenção do quadro», bem como da natureza-morta, constitui-se, quase sub-repticiamente, por uma espécie de movimento de recuo em relação à imagem da pintura religiosa, acompanhado de um progressivo interesse, por parte dos pintores, na figuração daquilo que se encontra, ou se espera encontrar, «fora» desse tipo de imagem. Quer isto dizer, simplesmente, que alguns pintores, em determinada altura e em determinadas obras, integraram o «exterior» da imagem religiosa no interior do «quadro religioso», conforme podemos ver na iluminura do *Fólio da Crucifixão do livro de horas de Mary of Burgundy*, realizada na década de 1470 (Fig. 47). Está claro, neste exemplo, que a «janela», ou os remates arquitetónicos que nos permitem percebê-la enquanto tal, se assume como um dispositivo de contenção da cena religiosa que, simultaneamente, permite uma ligação lógica com a realidade próxima, concreta e diretamente acessível.



Fig. 47. *Fólio da Crucifixão, do livro de horas de Mary of Burgundy*. Master of Mary of Burgundy.

Década de 1470. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.

Fig. 48. *Natureza-morta com flores e cómoda de ébano*. Tomás Hiepes. 1654. Coleção Privada.

²⁸⁹ STOICHITA, 2000, pp. 13-39.

A representação do «quadro dentro do quadro», e em particular do «quadro religioso» dentro do «quadro da natureza-morta», teve, mais tarde, algumas abordagens interessantes, como a do pintor espanhol Tomás Hiepes, que na sua *Natureza-morta com flores e cómoda de ébano* nos apresenta, ao centro e absolutamente de frente, um quadro no qual se representa o tema do *Julgamento de Salomão* (Fig. 48). A composição desta grande natureza-morta segue um esquema simétrico ligeiramente variado que, juntamente com o delicado tecido que cobre os móveis, traduz um evidente sentimento de solenidade.²⁹⁰

Encontramos vários detalhes de pinturas portuguesas que nos lembram a situação destas duas obras. Estes detalhes assumem-se como representações de pinturas enquanto objetos.²⁹¹ Geralmente, eles não comportam a ambiguidade da iluminura do livro de horas de Mary of Bundundy, que nos dá a ver uma cena religiosa através de uma janela. Exceto, talvez, o caso da grande *Anunciação* de Frei Carlos, do Museu Nacional de Arte Antiga, que integra um tipo de dispositivo o qual se presta ao equívoco de «abrir» um novo «plano» dentro da realidade da imagem (Fig. 49-49a). No importante estudo sobre o mobiliário português, Bernardo Ferrão explica que esse dispositivo é uma «estante de oração em forma de oratório», que possui alguns elementos de tipo arquitetónico, como o «caixilho em forma de pórtico com arco, ombreiras almofadadas e com colunelos».²⁹² Esta complexa estrutura, que Ferrão apresenta reconstituída em desenho (Fig. 50), recebe uma pequena pintura devocional da qual se vê, de um ponto de vista oblíquo, apenas uma parte.

A «leitura» mais importante que podemos fazer destes detalhes de «quadros integrados» (Fig. 49a, 51-55) reside no facto de eles replicarem, dentro da pintura religiosa, situações reais do domínio privado ou do domínio público em que se poderiam encontrar as pinturas. Poderemos, então, afirmar que no momento em que se começa a representar pictoricamente essa situação, a pintura portuguesa torna-se «observadora de si mesma». Ou seja, nela se retratam as circunstâncias físicas da sua própria integração na realidade da época; nela se contempla o carácter da sua presença no mundo.

²⁹⁰ CHERRY & JORDAN, 1995, p. 120.

²⁹¹ Cat. 76, 305, 325, 327, 333, 347, 363, 373, 374.

²⁹² FERRÃO, 1990, vol. 2, p. 363.

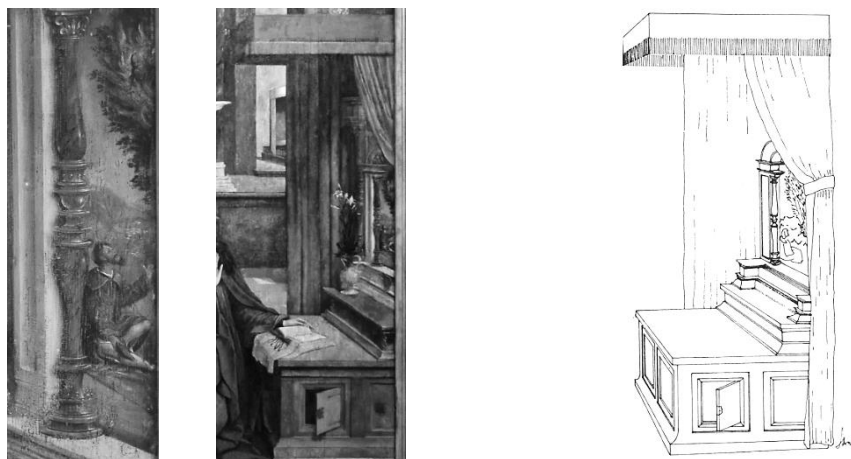


Fig. 49 - 49a. *Detalhes de Anunciação*. Frei Carlos. 1523. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 71)

Fig. 50. *Reconstituição desenhada da estante do Painel da Anunciação de Frei Carlos*.



Fig. 51. *Detalhe de São Jerónimo e Santa Eustóquia*. Frei Carlos ou Oficina do Espinheiro. c. 1520-30.

Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 347)

Fig. 52. *Detalhe de Profissão de Santa Clara*. Mestre da Madre de Deus ou Mestre de 1515. 1515.

Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 325)

Fig. 53. *Detalhe de A Virgem entrega o hábito dominicano a Mestre Reiner*. António André. 1619.

Museu de Aveiro. (cat. 374)

Fig. 54. *Detalhe de Investidura do Primeiro Mestre de Santiago*. Mestre desconhecido. c. 1520-25.

Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 372)



Fig. 55. *Santo António com fidalgo ajoelhado*. Mestre desconhecido. século XVI/XVII. Museu de Évora. (cat. 305)

Fig. 56. *Repouso na fuga para o Egipto*; pintura da autoria de Diogo Teixeira integrada na igreja da Luz de Carnide, Lisboa. (cat. 169)



Fig. 57. *Detalhe de Anunciação*. Vasco Fernandes. 1506-11. Museu de Lamego. (cat. 61)

Fig. 58. *Detalhe de Cura Miraculosa do Cardeal*. Mestre desconhecido (Jorge Leal e Cristóvão de Utreque?). c. 1520. Museu de S. Roque. (cat. 363)

Essas circunstâncias e esse carácter de presença da pintura podem, ainda hoje, encontrar-se em igrejas e mesmo em localizações privadas. Apesar das naturais diferenças que existem no panorama material que envolve a pintura antiga, mantém-se o hábito de a emparelhar com um pequeno altar coberto como um pano branco, sobre o qual se colocam, geralmente, alguns artefactos e flores em disposições simétricas (Fig. 56).

Na *Anunciação* pintada por Vasco Fernandes, do Museu de Lamego (Fig. 57), e na *Cura Miraculosa do Cardeal* pintada por Mestre desconhecido, do Museu de São Roque (Fig. 58), encontramos dois detalhes de «quadros dentro de quadros» com carácter de presença um pouco distinto dos detalhes que acima referimos. Penduradas num interior doméstico estão duas pequenas pinturas devocionais cujos suportes são curvos na parte superior.

Mais especificamente, no primeiro caso, a pintura não parece possuir moldura, apesar de se constatar que existe um estreito rebordo em torno da imagem (um rebaixo no suporte?) mas, em contrapartida, encontra-se torneada e salientada por um tecido branco, com delicadas franjas nos extremos, que serve de «guarda pó»; segura-se por um fio numa cavilha que está espetada no encosto de «uma cátedra rígida», cujo reboco se apresenta estalado deixando entrever o *tijolo* subjacente.²⁹³ No segundo caso, a pintura apresenta-se numa moldura dourada com orla externa preta, pendurada sobre um plano que se reveste a ouro, com decorações fitomórficas; na parte de cima, junto à

²⁹³ Bernardo Ferrão categoriza esta estrutura como sendo um «móvel» (FERRÃO, 1990, vol. 1, p. 177), mas a pintura dá-nos evidências de ser uma estrutura fixa e «imóvel».

moldura, surge, em curva, a franja da cobertura do dossel, por trás da qual corre uma cortina para a direita.

Em suma, a representação da «pintura dentro da pintura», e neste caso dentro da pintura religiosa, assume-se pela inclusão da moldura e/ou de outros aparelhos que se associam ao destaque da imagem e assistem as práticas devocionais. Assim, o conjunto de dispositivos e objetos possibilita a exploração sensível da pintura como objeto físico, bem como do espaço que lhe é exterior.

De forma bastante diferente e, também, subtil, a exploração do «espaço anterior» das pinturas ocorre, igualmente, em algumas iluminuras portuguesas. Nestes casos, verifica-se a inclusão de molduras fingidas, de espessura singela, mas com marcada volumetria e realismo material, numa clara atitude de delimitação de certos *arranjos* de elementos naturais. Este é um aspeto importante porque materializa as fronteiras que confinam o olhar sobre formas particulares de compor. Através dessa «materialização da moldura», concentra-se, também, o olhar nos efeitos plásticos e pictóricos minudenciosos executados pelo pintor. Foi através dessa forma de representação da moldura, na sua relação com a pontual integração de alguns insetos ou elementos vegetais pousados sobre ela, que alguns *iluminadores* tentaram criar a sensação de que as coisas se incluem no «espaço real do espectador».²⁹⁴ A inclusão, em *trompe l'oeil*, de determinados objetos, tais como moedas e gemas, nas tarjas ou cercaduras que envolvem cenas evangélicas, realiza essa exploração dos planos anteriores e exteriores à imagem sacra; isto, além da ligação subjacente que se pode estabelecer entre esses artefactos e a temática central da página. Em todo o caso, deve assinalar-se que a segregação desses diferentes «planos de realidade» não se efetua unicamente mediante a sua posição relativa fora/dentro do «marco» da moldura. Constatamos que a representação dos elementos «fora da imagem sacra» corresponde a um olhar empenhado na descrição do efeito da matéria concreta («realismo»).

Ainda na Iluminura, refira-se um caso de integração de uma grinalda de flores e frutos, com formato circular, envolvendo um cálice pousado sobre uma superfície branca contra um fundo plano de cor carmim. Pertence a um fôlio do *Gradual Temporal* (livro segundo) do Convento de Nossa Senhora do Paraíso de Évora (Fig. 59). Pela sua exuberância e decorativismo, este último dispositivo dá corpo ao que poderemos chamar de *fronteira estética*. O detalhe é diminuto; rondará os oito centímetros de raio.

²⁹⁴ Ver cat. 27.

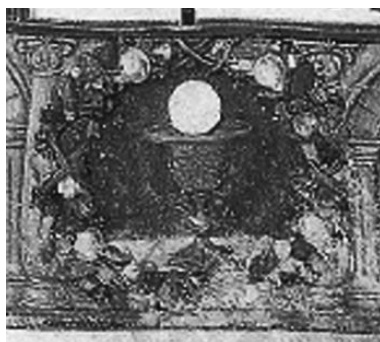


Fig. 59. *Detalhe de fôlio iluminado de Gradual Temporal (livro segundo) do Convento de Nossa Senhora do Paraíso de Évora. Iluminador desconhecido (Oficina de António de Holanda? Escola de António Fernandes?). c. 1540. Biblioteca Nacional de Portugal. (cat. 28)*

A importância desta pequena composição reside, também, no facto de antecipar composições mais tardias, podendo assim entender-se como uma espécie de protótipo de natureza-morta que mais tarde se praticou na Europa, com alguma frequência. Efetivamente, durante o século XVII assistimos à exploração deste género de alusão eucarística por parte de alguns pintores nórdicos, como por exemplo, Jan Davidsz de Heem, que acentua tremendamente a ambiência mística deste motivo, construindo, de acordo como esse objetivo, verdadeiros espetáculos pictóricos (Fig. 338).

3.3.1.2. A *cartouche*

Por razões óbvias, derivadas da definição técnica de *quadro*, o emprego do termo *enquadramento* suscita a «colocação» de qualquer coisa dentro de um suporte com formato quadrangular. Todavia, como ficou explícito mais acima, esse termo comporta, também, as aceções mais amplas de *panorama*, *contexto* ou *meio circundante*. Assim, faz-se referência à *envolvente* de determinada coisa, tornada «objeto central». De forma variável, e com maior ou menor rigidez, essa «envolvente» restringe e influencia a presença dessa coisa. Por extensão, torna-se admissível, e compreensível, que o termo *enquadrar* possa evocar o *espessamento do limite* entre a coisa e o espaço de onde ela surge, ou é colocada, para ser observada, ganhando presença e realce. A moldura produz o *espessamento do limite* da pintura,²⁹⁵ e nesse processo se concretiza normalmente, de acordo como a estética da época em que a obra

²⁹⁵ Em teoria, o *limite* ou *fronteira* da pintura, tal como a definição teórica-geométrica de *linha*, não tem espessura: o limite é o momento em que a coisa deixa de ser ou começa a ser; as dimensões de um objeto concreto são determináveis e mensuráveis; o limite ou fronteira da pintura, em si, é assinalável, mas não é mensurável.

nasce. Mas, como se percebe, tudo isto não implica, necessariamente, um formato estritamente quadrangular do dispositivo que «enquadra».

A *cartouche* ou *cartela* pode bem ser um exemplo do que se afirma. Trata-se de um dispositivo ornamental, semelhante a uma moldura, que usualmente se destina a conter uma inscrição ou uma imagem, mas que assume muitos e diversificados formatos, desde o retangular até ao oval e ao completamente irregular.²⁹⁶

Numa linha de pensamento sobre o «dispositivo integrado» na pintura, um dos detalhes mais interessantes, e também dos mais belos e mais exóticos, que podemos encontrar na pintura portuguesa, encontra-se na obra intitulada *Sant'Ana, a Virgem e Santa Isabel*, realizada, c. 1570, por Francisco de Campos (Fig. 60).

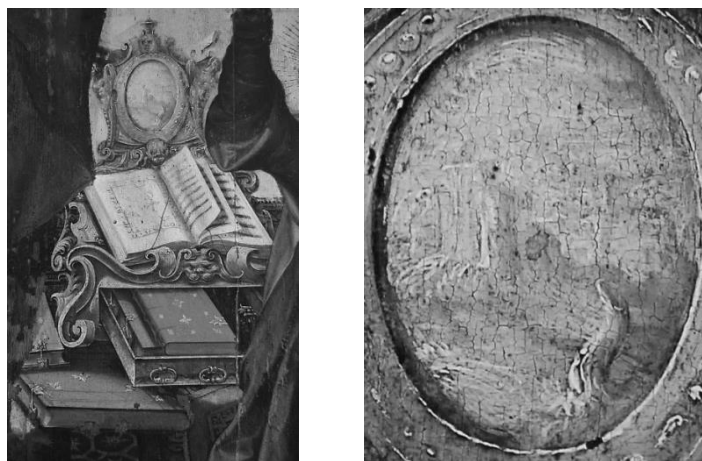


Fig. 60 - 60a. Detalhes de *Sant'Ana, a Virgem e Santa Isabel*. Francisco de Campos, c. 1570.
Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 300)

Nessa obra, Campos integrou, em segundo plano e entre duas figuras, uma espécie de pequeno móvel/oratório de metal, dourado, em cuja parte superior existe uma *cartouche* composta com pequenas máscaras/grotescos e enrolamentos de *ferroneries*, sendo que este último tipo de decoração plástica se estende a todo o «móvel». Esta *cartouche* é representada de acordo com o «estilo ornamental» flamengo, que durante aquele tempo se divulgava através de gravuras (Fig. 61), e delimita e destaca uma pequena área onde se evidencia o trabalho do pincel. É uma área que analisámos na expectativa de ver a representação de uma cena bíblica. Na realidade, mediante uma observação atenta e próxima da pintura, o detalhe não representa qualquer figura ou ação. Interrogamo-nos se Francisco de Campos ali pintou uma sugestão de paisagem ou

²⁹⁶ A este respeito aconselha-se uma pesquisa nas colecção de gravuras existentes do Rijksmuseum (<https://www.rijksmuseum.nl/en/search>) e do Victória and Albert Museum (<http://www.vam.ac.uk/collections>).

um espelho que reflete manchas indetermináveis, mas, é bastante provável que se trate de um relicário, onde, presumivelmente sob um vidro, se guardam pequenos fragmentos dos restos mortais de um santo ou de qualquer objeto que lhe pertenceu. Não é certo. O certo é que o dispositivo «enquadra» uma área da pintura, destacando-a, criando a expectativa da representação, que se adensa pelo facto de a *cartouche* se colocar numa posição inclinada, próxima da vertical, para que se torne mais apta à exibição/contemplanção de «qualquer coisa».

Imediatamente abaixo dessa *cartouche* apresenta-se um livro aberto, também ele ostentando uma imagem desvanecida, na página do lado esquerdo – parece tratar-se de uma gravura. Mais abaixo encontra-se uma gaveta aberta contendo livros de cores diferentes e, do lado esquerdo do «móvel», encontram-se, ainda, mais livros pousados. Não há dúvida que Francisco de Campos articula os dispositivos e os objetos tendo em vista retratar a base material e concreta que assiste a uma meditação privada.

A *cartouche*, como dispositivo que frequentemente confere destaque a uma imagem de cariz religioso, teve algumas aparições na natureza-morta autónoma, mais frequentemente na condição de elemento arquitetónico, feito de pedra, tal como era utilizado na arquitetura, com fins variados – para a contenção de figuras em relevo, brasões ou inscrições cinzeladas. A aplicação deste dispositivo na pintura atingiu a sua mais alta qualidade nas obras de Jean-Baptiste Belin de Fontenay ou de Jan Van Kessel, o Velho (Fig. 62).



Fig. 61. *Cartouche oval*. Hans Vredeman de Vries. Publicado em 1573.

Victoria and Albert Museum, London.



Fig. 62. *Cartouche com decorações de flores envolvendo a imagem do Menino Jesus*.

Jan Van Kessel, the Elder. 1658. Coleção Privada.

Estes dois pintores souberam articular a representação da *cartouche* com uma imagem ao centro (ou sem qualquer imagem) com *arranjos* de flores e frutos à sua volta, incluindo, por vezes, artefactos. Na pintura *Agnus Dei* realizada por Josefa de Óbidos, do Museu de Évora, podemos ver como este tipo de dispositivo assume um papel preponderante na composição, aparecendo com decorações simétricas de uvas e diversas flores, à semelhança do que sucede nas obras dos pintores acima referidos, e de muitos outros.

Este tipo de dispositivo encontra-se, também, aplicado em certas pinturas azulejares portuguesas da segunda parte do século XVI e inícios do século XVII. Aí, a ligação com a arquitetura é direta: serve de intermediador entre o edifício, que a acolhe, e a imagem que nela se pretende incluir. No caso de duas ornamentações azulejares portuguesas que identificámos,²⁹⁷ a *cartouche* emprega-se para conferir destaque aos «objetos de natureza-morta», cujo sentido no conjunto do painel (considerando ainda a sua integração no espaço religioso) tanto pode ser eminentemente decorativo como simbólico.

3.3.1.3. O nicho

O nicho é uma das «estruturas» que melhor concretiza a noção de *dispositivo de presença*. Aliás, no contexto da arquitetura religiosa, o nicho é, acima de tudo, «o lugar da presença».²⁹⁸

Num entendimento mais amplo, o nicho é uma cavidade realizada num muro, num móvel ou num objeto, para que nela se deposite um objeto físico. Pode destinar-se a variadíssimos usos, tais como: a conservação de alimentos, a inclusão de uma jarra decorativa, o acolhimento de um livro, o refúgio de um oratório, etc. São vários os tipos de nicho, sendo os mais comuns o *nicho cintrado* - com a parte superior terminada em quarto de esfera - e o retangular. Podem ser ornados e rematados de diferentes formas e estilos, sendo neste aspeto ainda mais diversificados. Duas características comuns à grande maioria dos nichos: a existência de uma base horizontal e de um fundo, podendo este ser côncavo, plano ou misto. Enquanto *dispositivo de presença*, designadamente na

²⁹⁷ Cat. 13, 15.

²⁹⁸ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 470.

pintura, o fundo é a propriedade fundamental que o distingue do *quadro* (o nicho a que se retire o fundo torna-se uma janela).

Pela sua forte ligação com a arquitetura religiosa, o nicho é mais frequentemente definido como um dispositivo predestinado a receber a estátua de um santo ou de uma entidade divina, como seja o *Santíssimo Sacramento*. Com efeito, o nicho ou *edicula* (pequena casa), tal como a igreja (edifício destinado ao culto religioso), é o lugar da presença divina. As implicações simbólicas do nicho são bastante profundas, como se pode suspeitar, e têm relação direta com as formas particulares que este elemento arquitetónico pode adquirir.²⁹⁹

A função primordial do nicho não inviabiliza usos desviantes, como por vezes se verifica (Fig. 63). Nas representações pictóricas ele foi utilizado para espacializar composições de flores, alimentos, animais mortos e/ou artefactos de diversa índole (Fig. 64).³⁰⁰

Enquanto representação, o nicho configura um pequeno espaço que ilusoriamente se «escava» na superfície do suporte; resulta numa reentrância que, apesar de ser falaz, não pretende, verdadeiramente, abolir o plano da parede representada, mas «relativizá-la». Pelo seu carácter de *espaço contido*, de *recanto interior*, ele facilita, na pintura de naturezas-mortas, a construção sensível do «espaço proximal», que significa reter o olhar naquilo que está perto. Na verdade, ele possibilita muito mais do que isso. O interesse pela representação deste dispositivo reside (para lá das possíveis motivações simbólicas) na dinâmica luz/sombra que ele permite produzir. A constatação da presença do nicho depende francamente da orientação da luz incidente e da consequente percepção da sombra que, com maior ou menor intensidade, e dimensão, se projeta a partir das suas arestas sobre o seu plano horizontal, sobre o seu fundo e/ou sobre eventuais paredes. A presença do nicho, em pintura, constrói-se fundamentalmente pela recriação desse jogo sensível de luz/sombra. Naturalmente, essa relação varia de acordo com a profundidade do nicho e com a eventual arqueação do seu fundo.

²⁹⁹ Não importa tanto, neste momento, o carácter simbólico do nicho, que permite basear todo um discurso sobre o sentido da sua integração nas pinturas; importa mais os aspetos da construção sensível dessa presença. As implicações simbólicas do nicho serão abordadas num capítulo mais apropriado - ver cap. 5.6.. Para uma abordagem inicial à diversidade de formas que o nicho pode adquirir veja-se *GRAND LAROUSSE ENCYCLOPÉDIE*, 1963, vol. 7, entrada por ordem alfabética (sem numeração de página).

³⁰⁰ Neste domínio, os pintores e a obras de referência são imensos. A título de exemplo vejam-se algumas obras de Osias Beert, the Elder (c. 1580-1623/24), Nicolas de Largillierre (1656-1746) e Abraham Mignon (1640-1679). Consultar: PEREIRA, 2010, pp. 228-229; MEIJER, 2003, p. 255.



Fig. 63. Nicho cintrado com fundo plano, contendo um bouquet de trigo e rosas dentro de uma jarra.

Igreja do Carmo, Coimbra. 2015.



Fig. 64. Natureza-morta com três copos de vinho. Osias Beert. c. 1610.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

A representação do nicho confere espessura ao espaço pictórico, mas também o preenche com uma certa ambiência ou atmosfera. A espacialidade sensível do nicho propicia a intensificação da volumetria dos objetos que nele se incluem, dado que estes se colocam em posição privilegiada para receber a luz, que, por norma, lhes chega de uma única direção, oblíqua e a partir de um dos lados. Estas circunstâncias criam um contraste evidente entre as formas e o fundo. A isto associa-se, ainda, a projeção de sombras sobre os objetos, dessa forma moldando as suas volumetrias. Ocorrem, também, outros tipos de contraste: entre a *cor parda*, ou *surda* do nicho, e as cores vibrantes dos objetos, ou entre a aparência lisa do interior do nicho e as texturas e outras minuciosidades dos elementos que nele são integrados.

O nicho teve várias aparições na pintura portuguesa do século XVI. Elas evidenciam vários dos aspetos que acima descrevemos. As duas principais obras de interesse no nosso estudo, já referidas, o *Memento mori* ou *Vanitas* do Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 65, 320b) e o *Cálice com Hóstia Eucarística* da Capela da Madre de Deus, no Caniço (Fig. 332), compõem-se com este dispositivo. Estas obras certificam o nosso argumento sobre a construção da presença dos objetos tendo como importante recurso o jogo luz/sombra que o nicho permite construir. Sobre estas duas pinturas falaremos mais detalhadamente no capítulo final, mas importa adiantar a ideia de um aproveitamento daquele recurso para acentuar o efeito dramático da representação e, em particular, no segundo caso, para adequar a representação ao espaço para o qual foi especificamente concebida.

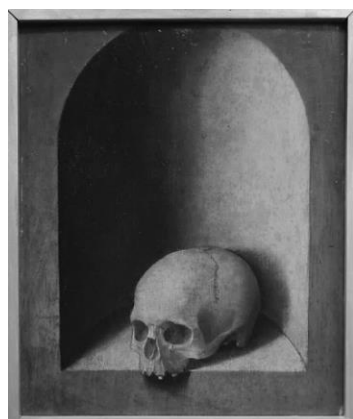


Fig. 65. *Vanitas* – reverso da pintura *Santo António com o Menino*. Mestre desconhecido. c. 1510-40.

Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 31)



Fig. 66. Detalhe de *Virgem da Anunciação* – do *Tríptico da Lamentação, com São Brás e São Jerónimo* (reverso do painel de S. Jerónimo). Mestre desconhecido (ou Mestre Delirante de Guimarães). 1510-30.

Museu de Alberto Sampaio. (cat. 67)

Além disso, nestas obras, a questão já não incide apenas sobre a construção da presença sensível. Incide, isso sim, sobre a construção de uma dimensão psíquica da presença. Esta é uma consideração pré-conclusiva importante, como veremos.

Podemos definir duas grandes categorias de nichos nas pinturas portuguesas do século XVI: o *nicho arquitetónico* e o *nicho em móvel*.³⁰¹

Na primeira categoria, consideramos o nicho do ponto de vista canónico, enquanto cavidade produzida na parede. Nas pinturas portuguesas, e no que concerne à «natureza-morta integrada», foi mais frequentemente representado o nicho *cintrado* ou arqueado na parte superior - sobretudo com recorte de arco redondo (Fig. 65) - mas também constatamos exemplos de nichos cuja parte superior se resolve em *arco canopial* (Fig. 68) e nichos retangulares,³⁰² caracterizando-se estes dois últimos tipos por fundos lisos e paredes laterais internas.³⁰³

Estas estruturas foram, quase sempre, representadas rigorosamente de frente para o espectador, salvo raríssimas exceções, como a do nicho que se integra na pintura *Virgem da Anunciação*, pintada num dos volantes do *Tríptico da Lamentação* do Museu

³⁰¹ *Nicho arquitetónico* - cat.: 8(?), 30, **31**, **32**, 59, 61, 67, 72, 73, 85, 87, 92, 95, 108, 119, 120, 176, 192, 335, 347. *Nicho em móvel* ver cat.: 59, 64, 65, 72, 75, 82, 86, 102, 277, 283, **302**.

³⁰² Cat. 85

³⁰³ A identificação dos fundos e das paredes nem sempre é categórica, devido ao escurecimento propositado de alguns fundos ou ao desgaste dessas áreas das pinturas.

Alberto Sampaio (Fig. 66). De facto, esta pintura possui um carácter excecional a vários níveis, a começar pelas fortes desarticulações perspéticas que procura representar,³⁰⁴ mas também por reunir no exíguo espaço do nicho, que se apresenta obliquamente, um conjunto de objetos com importante valor simbólico para o tema que representa. O conjunto é, também, bastante singular na medida em que reúne objetos com características materiais distintas – pele, cerâmica decorada, vidro - alguns deles iluminados e outros na penumbra.

Integrados nos nichos arquitetónicos estão, muitas vezes, cântaros ou outros recipientes supostamente contendo água, particularmente no tema *Anunciação*. Neste mesmo tema constatamos dois casos de integração de uma jarra com açucenas.³⁰⁵ Também podemos encontrar nichos contendo artefactos variados, e alguns nichos vazios.

No caso dos cântaros, e num dos casos das açucenas, deparamos com uma espécie de «natureza-morta elementar» localizada num plano de fundo ou posterior às figuras. A composição destes elementos é simples e rege-se pela centralização dos objetos dentro do nicho e pela adequação do tamanho de ambos.³⁰⁶ Há, também, exemplos de descentralização do objeto contido,³⁰⁷ opção que acaba por sugerir, dentro da cena que se representa, maior casualidade do uso. Ainda em relação aos cântaros de água, devemos assinalar duas pinturas de particular interesse, pelo facto de integrarem cortinas que ocultam o interior do nicho. São duas pinturas que retratam o tema da *Anunciação*: uma pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga,³⁰⁸ a outra ao Museu Regional de Beja (Fig. 67). Trata-se, aqui, da articulação da «natureza-morta» e do nicho com um outro dispositivo. Obviamente, a cortina não funciona como suporte dos objetos mas «joga» com a sua ocultação e/ou revelação. Neste caso específico, a cortina deve ser interpretada como um motivo iconográfico, participando dos «acessórios simbólicos da aparição do real e da revelação do sagrado».³⁰⁹

³⁰⁴ Poderá definir-se como «um sistema de construção estranho a qualquer norma perspética, como um processo aditivo de esquemas isolados e independentes» (CARVALHO & VANDEVIVERE, 1996, pp. 26-27.)

³⁰⁵ Cat. 67, 108.

³⁰⁶ Cat. 73, 92, 95, 107, 176.

³⁰⁷ Cat. 72, 85, 120, 335.

³⁰⁸ Cat. 85

³⁰⁹ Victor I. Stoichida (STOICHITA, 2000, pp. 64-67), mas também Dalila Rodrigues (RODRIGUES, 2010, p. 76), comentam a integração da cortina como imagem, na pintura, tendo presente o facto de a cortina constituir um dispositivo que, desde tempos muito recuados, forma parte dos acessórios expositivos das próprias pinturas. Além disso, a representação pictórica da cortina nas obras do século XVI constitui uma espécie de desdobramento

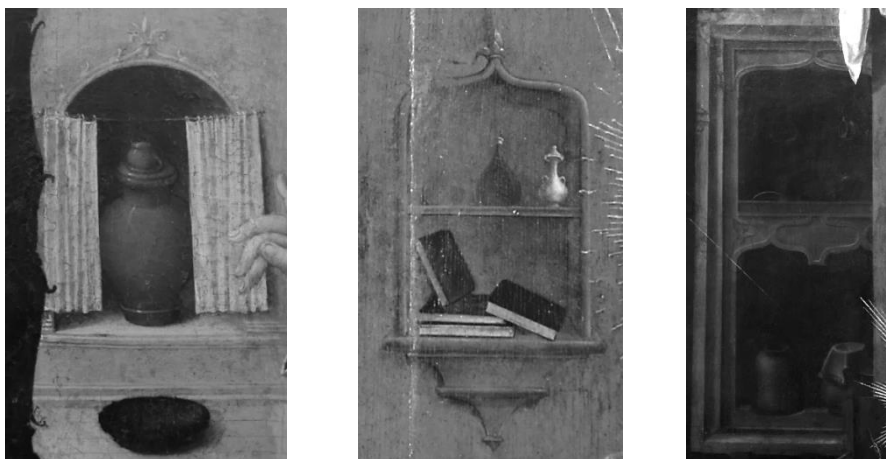


Fig. 67. *Detalhe de Anunciação*. Mestre desconhecido. Primeira metade do século XVI.

Museu Rainha D. Leonor – Museu Regional de Beja. (cat. 92)

Fig. 68. *Detalhe de A Anunciação*. Escola do Mestre da Lourinhã. Primeira metade do século XVI.

Museu de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva. (cat. 87)

Fig. 69. *Detalhe de Anunciação*. Vasco Fernandes. 1506-11. Museu de Lamego. (cat.61)

Como se pode constatar nas obras que reproduzimos em catálogo, o *nicho* por vezes adquire a forma/função de um móvel embutido, ou parcialmente embutido, composto com prateleiras para armazenar livros, garrafas ou peças de baixela. Esses detalhes procuram retratar «casualidades» de um interior *quinhentista*. Os pintores organizaram os artefactos de acordo com um «espírito do privado», do qual as histórias retratadas colhem um carácter humano e realista. As coisas encontram-se evidentemente arrumadas, num local próprio para a sua inação, mas apresentam-se sem uma ordem rígida. Isso transmite-se pela intencional assimetria dos *arranjos*, como se verifica na pintura do *Lava Pés* pertencente ao Museu de Arte Sacra do Convento de Arouca,³¹⁰ ou pela disposição casual da cerâmica de uso na *Anunciação* de Vasco Fernandes, do Museu de Lamego (Fig. 69), ou ainda pela irregularidade na colocação dos livros na «estante», como se vê na belíssima *Anunciação* de Escola do Mestre da Lourinhã, da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (Fig. 68).

Devemos referir, ainda, algumas integrações de *nichos arquitetónicos* vazios nas pinturas portuguesas. São poucos os casos, à semelhança do que também sucede com os

iconográfico das circunstâncias físicas específicas da pintura religiosa, ou seja, reporta-se ao facto da «ação de velar/desvelar concretizar a dialéctica da apresentação das imagens de acordo com a função litúrgica». Acrescenta Dalila Rodrigues que «a cortina dá ao dispositivo retabular, no mundo real tal como no mundo da representação, uma efetiva dimensão teatral, funcionando como meio de atrair a atenção do espectador, ao mesmo tempo que confere um estatuto de “reserva” ao domínio do sagrado».

³¹⁰ Cat. 192.



Fig. 70. *Visitação*. António de Moura. 1610. Localização desconhecida.

(Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora). (cat. 119)

Fig. 71. *Detalhe de Natividade*. Mestres do retábulo da Sé de Viseu (Vasco Fernandes e Francisco Henriques?). 1501-06. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 120)

nichos em móveis vazios.³¹¹ A decisão de integrar *nichos arquitetónicos* vazios tem em conta o seu carácter de «lugar de presença», em estrito sentido religioso. As representações destes dispositivos, nestas condições, dão uma imagem possível à *ausência*, seja a ausência de uma imagem votiva ou a estátua de um santo (Fig. 70). Desta forma, e considerando os temas em que se incluem as ações que decorrem (*Visitação; Natividade; São Jerónimo e Santa Eustóquia; Evangelista*), os nichos assumem-se como o *lugar que aguarda*, constituindo uma forma de expresar a «esperança fundada em promessas». No caso específico da *Natividade* do Retábulo da Sé de Viseu, onde o nicho se integra na ruína (Fig. 71), tal presença pode, também, reiterar a *expulsão* de outras «figuras», consequentemente aludindo a um ciclo de renovação religiosa.

Isto indica que as valências da imagem do nicho atingem, claramente, um âmbito *meta-sensorial*. O que, por sua vez, significa que o espectador não olha o dispositivo esquecido de tudo o que dele conheceu e experienciou. A representação deste *dispositivo* induz uma *expectativa* em quem o observa. Ou seja, o *espectador* olha o *dispositivo* com uma *pre-disposição* do lugar para a presença.³¹² Isto constitui uma força psíquica. Assim, no caso dos nichos vazios, a *ausência* assume o carácter paradoxal de *presença*. Por contraditório que isto possa parecer, a *ausência* está *presente*.

Na segunda grande categoria de nichos que referimos, os *nichos em móveis*, consideramos as cavidades existentes em estruturas que se destacam da parede, apesar

³¹¹ *Nichos arquitetónicos vazios*: cat. 119, 120, 347, 352. *Nichos em móveis vazios*: cat. 59, 71, 102.

³¹² Não é por acaso que se verificam conexões de sentido entre os termos que aqui aplicamos: *espectador*, *expectativa*, *dispositivo* e *predisposição*.

de, em alguns casos, se suportarem nela. Importa perceber que a analogia aqui estabelecida entre o *nicho arquitetónico* e o *nicho em móvel*, decorre da constatação de uma abertura, através da qual nos é dado acesso visual a um pequeno espaço fechado, cujo interior está variavelmente sujeito à projeção de sombras. Um ponto divergente e assinalável, entre o *nicho arquitetónico* e o *nicho em móvel*, é a dimensão mais alargada do interior do *nicho em móvel*, característica que propicia o obscurecimento do fundo e a exclusão de paredes internas.

Dentro desta categoria, e de acordo com aquilo que observamos nas pinturas portuguesas, podemos destringir três sub-categorias de nichos em móveis: *abertura em escapate*, *pequena abertura* e *pequena abertura com porta*. A primeira reporta-se a uma abertura de maior dimensão que confere à peça de mobiliário um carácter expositivo, e a terceira diferencia-se da segunda essencialmente pelo facto de possuir uma porta; devemos considerar, ainda, o facto de as *pequenas aberturas* sem porta apresentarem, maioritariamente, um *recorte* superior de tipo *canopial*,³¹³ que visualmente se assemelha à forma de uma *chaveta* deitada (Fig.74-76).

Os exemplares de *abertura em escapate* guardam peças de baixela, louças ou outros artefactos de uso. Nesta categoria de dispositivo, existem apenas duas pinturas com esses detalhes: a *Anunciação* realizada (plausivelmente) por Gregório Lopes, c. 1523, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 72), e a *Anunciação* realizada por Mestre desconhecido, c. 1520-30, da igreja matriz de Freixo de Espada-à-Cinta (Fig. 73-73a).

Trata-se de dois detalhes significativamente diferentes entre si. No primeiro caso suscita-se, antes de mais, a possibilidade de o móvel/escapate se encontrar parcialmente embutido e ser uma construção em pedra. Essa sensação é real, mas é também evidente que a estrutura cresce significativamente para fora da parede (ou mais para fora do que para dentro), funcionado como uma peça que se acrescenta à sua superfície, situação que o ponto de vista ligeiramente oblíquo permite perceber. Já comentámos uma estrutura semelhante, a propósito do nicho arquitetónico. E comentámo-la nesse contexto pelo facto (oposto ao da atual peça) de o dispositivo parecer crescer mais para dentro da parede do que para fora dela.

³¹³ As designações *arco canopial* e *recorte canopial* são aplicadas abundantemente por Bernardo Ferrão, na sua importante obra sobre o mobiliário português, quando analisa e caracteriza várias peças de mobiliário que se encontram representadas nas pinturas *quincentista* portuguesas; obras a que, também nós, aqui faremos referência. A título de exemplo, veja-se: FERRÃO, 1990, vol. 2, pp. 295, 352.



Fig. 72. *Detalhe de Anunciação*. Gregório Lopes (e Jorge Leal?) (atr.). c. 1523.

Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 72)

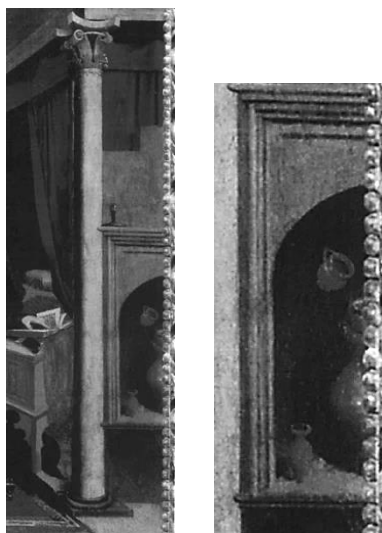


Fig. 73 - 73a. *Detalhe de Anunciação*. Mestre desconhecido. c. 1520-35.

Igreja matriz de Freixo de Espada-à Cinta. (cat. 72)

Em todo caso, a diferença assinalada é apenas classificatória, e sem consequência relevante no âmbito do nosso estudo, dado que o plano de abertura e de fundo de ambos cria um efeito de espacialização semelhante. Aliás, a luminosidade dos conjuntos é semelhante, funcionando ambos como referências casuísticas de um interior *quinhentista*.

Quanto ao nicho existente na *Anunciação* de Freixo de Espada-à-Cinta, podemos ver que se encontra literalmente cortado pela margem da pintura, no sentido vertical. É possível deprender, através dessa parte visível, que a abertura possui a configuração típica do nicho *cintrado*, plausivelmente com recorte superior em arco perfeito, como usualmente se verifica em *nichos arquitetónicos*. Mas, neste caso, não há dúvida que a abertura surge no plano do *baldaquino*, dentro do qual se integra o leito, tratando-se de uma estrutura construída em madeira. A lógica dessa inclusão é algo inesperada e singular, inusual, mas a verdade é que dentro desse nicho ganha presença um belíssimo conjunto de peças de cerâmica de uso comum, pousadas e penduradas.

Este detalhe parece prenunciar valores plásticos e atmosféricos de alguns *bodegones* realizados durante o século XVII por Baltazar Gomes Figueira ou Josefa de Óbidos, não excluindo a existência de outras analogias na estratégia da disposição das

coisas.³¹⁴ Nesse sentido, é marcante o obscurecimento do fundo, tal como a luz que aparece quase rasante, vinda da direita, projetando as sombras de forma vigorosa, sombras que acabam por se ligar ao fundo criando um forte contraste com a plasticidade vibrante do barro vermelho iluminado.

Os nichos a que chamamos *pequenas aberturas* têm outras particularidades, a começar pela sua dimensão mais reduzida, em relação a todas as outras, e, como já referimos, pelo *recorte canopial* que, quase sempre, apresentam na sua parte superior (Fig. 74-76). Encontramos estas aberturas em peças de mobiliário de dimensão moderada/pequena, principalmente em «estantes de chão» ou «estantes de oração», segundo as designações de Bernardo Ferrão.³¹⁵ Uma das características principais destas estantes do século XVI, é o corpo/caixa para arrecadação de devocionários ao qual, por vezes, se tem acesso através de um recorte feito num dos seus planos verticais.

A presença de livros encadernados de cores diversas é frequente nestes pequenos resguardos interiores, mas não é uma presença construída de forma muito regrada. Colocam-se livros numa posição oblíqua, juntamente com livros posicionados horizontalmente. Sem dúvida que a causalidade desta disposição funciona como evocação da utilização frequente dos códices.

Como se verifica na pintura *Pentecostes*, obra de Vasco Fernandes e Gaspar Vaz, existente no Museu Grão Vasco (Fig. 76), a inclusão do livro adquire, também, uma presença inverosímil ou, no mínimo, estranha, se pensarmos que se reporta ao armazenamento de um códice. Parece que, de alguma forma, foi para ali atirado à pressa, ali caiu e ficou, na posição oblíqua, como que entalado. Como se pode ver, a inclinação do livro acompanha a inclinação da parte superior do pano que se apresenta sobre a estante, dessa forma acentuando, a uma micro escala, as várias linhas de força oblíquas que tensionam a composição geral.

Estes recortes em mobiliário enquadram, e em certos casos segmentam, conjuntos de livros que parecem espreitar na penumbra. O detalhe mais subtil deste género é, talvez, aquele que Vasco Fernandes pintou por trás de um castiçal, semi oculto por um tecido, na célebre Anunciação que atualmente pertence ao Museu de Lamego.³¹⁶

³¹⁴ Veja-se a *Natureza-morta com caixas e barros* de Josefa de Óbidos (c. 1650-60 - Museu Nacional de Arte Antiga), ou *Natureza-morta com barros* de Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos (c. 1660-70 - Coleção Nogueira Ferrão Vieira).

³¹⁵ FERRÃO, 1990, vol. 2, pp. 348-375.

³¹⁶ Cat. 61; Fig. 10a.



Fig. 74. *Detalhe de Virgem da Anunciação*. Mestre desconhecido. Primeira metade do século

XVI. Igreja matriz de Arruda dos Vinhos. (cat. 86)

Fig. 75. *Detalhe de Anunciação*. Mestre desconhecido. 1535-42. Igreja matriz de Linhares da Beira. (cat. 82)

Fig. 76. *Detalhe de Pentecostes*. Vasco Fernandes e Gaspar Vaz 1530-35. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 277)

Fig. 77. *Detalhe de Anunciação*. Mestre desconhecido. 1520-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 70)

Divergente deste carácter algo tímido da presença, é o emparelhamento de dois livros dentro de uma estante/oratório que se encontra na *Anunciação* de Mestre desconhecido, conservada no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 77). Obviamente que há, aqui e noutros exemplos que veremos, uma composição que relaciona os diferentes níveis do móvel. Mas, nessa abertura de armazenamento, sobre a qual pende estrategicamente um tecido que cobre o dispositivo, podemos ver como o livro situado por baixo, bem ao contrário do que se situa por cima, assume a extrapolação do interior do nicho e sensibiliza o olhar do espectador ao «espaço aéreo» que ocupa. Neste caso particular, mas também em outros já referenciados, onde os objetos se debruçam sobre os planos que os sustentam, trata-se de um aspeto que é criado pela projeção da sombra sobre o plano vertical do móvel, junto à parte inferior do objeto.

Tal como as *pequenas aberturas* acima comentadas, as *pequenas aberturas com porta* pertencem a «estantes de oração» ou «estantes de chão». As «estantes de oração» são mais imediatamente identificadas pela inclusão de um plano de rampa na sua parte superior, que serve para a colocação do livro numa posição mais adequada ao ato de leitura. Mas isso não inviabiliza a possibilidade de toda uma diversidade de móveis, cujo plano superior é horizontal, servir esse mesmo fim, como veremos no caso das

mesas/escabelo, sobre as quais também se colocam livros abertos, geralmente pousados sobre um tecido ou sobre uma almofada.³¹⁷

Especificamente em relação ao que se designa de *estante*, atesta-se a inclusão de livros abertos na sua parte superior, muitas vezes pousados sobre um pano, sendo a parte inferior reservada à presença de códices em inação. É evidente que existe uma relação compositiva entre as situações criadas nos dois níveis do mesmo móvel, relação que poderá ter implicações simbólicas no tema da *Anunciação*.³¹⁸ A inclusão de livros nos dois níveis, em circunstâncias bem distintas, traz maior variedade plástica ao *arranjo* e possibilita um melhor conhecimento do tipo de livro retratado. Trata-se de códices manuscritos cujos textos são, muitas vezes, identificáveis, como mostrou Luís Casimiro através de uma análise cuidada das grandes iniciais figuradas.³¹⁹ Contudo, como veremos mais adiante, o que nos é dado a ver é um inesperado «impressionismo» dessas páginas e nunca a reprodução letra-a-letra das palavras.

Quanto aos livros armazenados, identificamos as mesmas características de organização que identificamos nas *pequenas aberturas*. As considerações gerais sobre a presença dos livros, nos atuais dispositivos, são as mesmas. A exceção será a pintura *Santo António e o Menino*, realizada por Frei Carlos/Oficina do Espinheiro entre 1517 e 1538, do Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 78). Nesta obra, Frei Carlos apresenta a abertura da estante parcialmente encoberta, ou parcialmente revelada, pela porta colocada obliquamente. Assim, podemos *entrever*, no interior do móvel, um tinteiro com tampa, de cima do qual pendem duas secções de fio que, passando pela borda do móvel, se vão fixar debaixo de um porta-penas, saliente em relação à mesma borda; mais atrás, vemos um pequeno códice com fecho metálico, possivelmente um livro para

³¹⁷ A título de exemplo veja-se a pintura com o nº de cat. 60, que apresenta um *escabelo* a servir de mesa baixa e estante que suporta um livro sobre um tecido de carácter nobre. O tecido e a almofada são dois artefactos que acompanham a presença do livro aberto grande parte das vezes em que ele foi representado, conferindo um carácter solene ao ato da leitura, sendo que, em relação à almofada percebe-se que ela também serve para suportar o livro numa posição mais adequada - cat. 59, 60, 61, 65, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 82, 83, **84**, 85, 88, 93, 94, 103, 104, 109, 111, **115**, 116, 262, 264, 265, **268, 269, 270, 274**, 275, 277, 281, 282, 283, **287**, 313, 329, **330**, 331, **338**. A negrito, temos os números de catálogo das pinturas que apresentam livros sobre almofadas; os restantes, são os números de catálogo das pinturas que apresentam livros sobre tecidos.

³¹⁸ Muito possivelmente, a representação conjunta destas duas situações comporta, por um lado, a ideia de revelação do verbo divino, e, por outro, a ideia da sua concentração no interior de um corpo, situação literal que se adequa na perfeição ao contexto interpretativo do tema *Anunciação*, tema que, verdadeiramente, se funda no *mistério* da «encarnação do verbo divino» (CASIMIRO, 2004, pp. 31-175).

³¹⁹ CASIMIRO, 2004, vol. 2.

escrever. Repare-se como o livro e o porta-penas se posicionam de modo a esbalecer linhas concordantes com a direção da porta que vemos em *escorço*.

A colocação estratégica da porta numa posição acentuadamente oblíqua, em relação à posição do observador, também acontece na *estante de chão* que se encontra representada na extraordinária *Anunciação* realizada por Jorge Afonso, do Museu de Setúbal (Fig. 79).

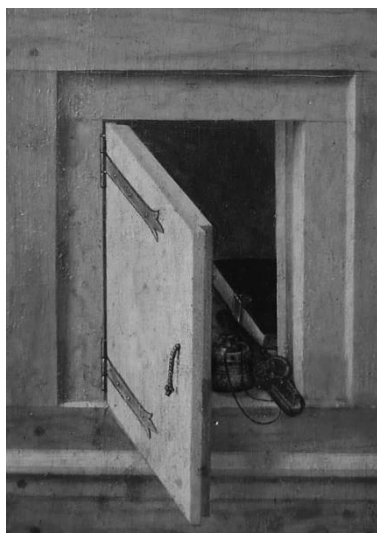


Fig. 78. *Detalhe de Santo António e o Menino*. Frei Carlos/Oficina do Espinheiro. 1517-38.
Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 302)



Fig. 79. *Detalhe de Anunciação*. Oficina de Jorge Afonso (atr.). 1517/19-1530.
Museu de Setúbal/Convento de Jesus. (cat. 69)

Em ambos os casos, a obliquidade da porta manifesta um importante valor artístico que está diretamente ligado ao efeito visual do *escorço*, a que Francisco de Holanda chama «recursado».

«Chama-se recursada pintura aquela que se faz que parece monstruosa, como quando se faz um braço mais curto, ou uma perna e não respondente ás outras proporções na vista, e aquella fegura ou parte sua que queremos fingir n'um papel liso ou n'uma tavao que sae para fora da tavao e que vem direita para nós, ou polo contrário aquel'outra parte de fegura ou de cousa que vai para acolá para dentro, que queremos que pareça que da nossa vista se aparta, e vai perdendo a grandeza deminuindo (...) E por esta maneira uma lança de vinte palmos se pode pintar de fronte, recursada da grandeza de um covado, e que pareça dos vinte palmos, e assi mesmo uma spada se pode pintar tamanha como uma adaga no ferro, e que pareça spada, e semelhantemente muitas outras coisas».³²⁰

³²⁰ HOLANDA, 1983, pp. 174-175.

De acordo com a formulação de Michael Baxandall, o *escorço* é «uma aplicação local da perspectiva» que cobre duas «classes de interesse». A primeira é o *escorço* propriamente dito: «uma coisa larga vista desde um extremo, como para apresentar um estímulo curto ao olho; nisto, o exercício mental, inferindo o largo a partir do curto, é agradável». A segunda é a «visão desacostumada»:

«um rosto humano visto ao seu nível, visto de frente ou visto de perfil, não está menos “escorçado” que os rostos vistos de cima ou de baixo, mas estes últimos são menos familiares e chamam mais facilmente a nossa atenção. Notamos o *escorço* do nariz, visto de cima, mais do que notamos o *escorço* da orelha numa cabeça vista de frente, porque devemos fazer um pouco mais de esforço para reconhecê-lo, e esse ato é satisfatório».³²¹

Baxandall refere (como todo o pintor sabe) que a representação de qualquer coisa em *escorço* «é uma das principais dificuldades da arte». Por isso, é sempre indicativo da capacidade de execução técnica do artista. No entanto, na época, o *escorço* constitui uma dificuldade associada tanto ao trabalho do artista como ao olhar do espectador, sendo que «a habilidade do pintor formulava exigências à habilidade do espectador» ainda não acostumado a confrontar-se com estas visões na pintura. Os *escorços* eram compreendidos por poucos, sendo por vezes considerados mais irritantes do que agradáveis. Como refere Baxandall, por vezes eram «tão penosos de ver como difíceis foram de executar». Só em raras ocasiões deveriam ser aplicados; com efeito, as suas aparições são pontuais e de carácter bastante localizado.³²²

É claro que, para ilustrar este interesse, Baxandall descreve situações específicas da representação da figura humana, que são de enorme relevância no seu estudo sobre a pintura italiana do Renascimento. Porém, a «satisfação» que o espectador obtém no «esforço» que realiza «inferindo o largo a partir do curto» é coextensível a representações de objetos de natureza-morta, tal como Francisco de Holanda também referiu.

³²¹ BAXANDALL, 2000, pp. 175-179 (tradução nossa).

³²² As questões afloradas neste parágrafo são descritas por Baxandall na obra já citada, mas podem rever-se, também, no primeiro parágrafo do texto que Francisco de Holanda dedica ao conceito de «recursado», em *Da Pintura Antiga*: «Fazer na pintura com boa razão e inteligência qualquer fegura, ou parte d’ella em recursado também depende da perspectiva. Mas o cometer em desenho tal empresa não é outorgado senão a um muito experto e discreto homem, e de que se confie o não poder errar, porque certo o recurso na pintura muitos o querem fazer e muito poucos o fazem. E d’elle quer-se muito pouco e muito scollido para goardar e conservar a fremusura que muito se quer conservada» (HOLANDA, 1983, p. 173).

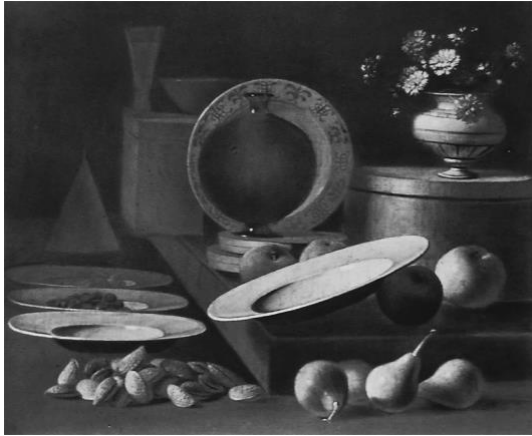


Fig. 80. *Natureza-morta com pratos, caixas e frutos*. Círculo de Zurbarán. c. 1640-50.

Colecção Particular, Holanda. (STERLING, 1959, cat. nº 65)



Fig. 81. *Natureza-morta com marmelo, couve, melão e pepino*. Juan Sánchez Cotán. c.1600.

San Diego Museum of Art.

Já vimos que as pinturas de naturezas-mortas são obras bastante apropriadas para o estudo da «visão desacomumada», no que diz respeito ao *escorço*. A eleição de um ponto de vista baixo, por vezes ao nível dos próprios objetos, é diferente da visão que habitualmente temos deles, assim constituindo uma nova e estranha perceção, desde logo, propícia ao acentuado estreitamento visual dos planos colocados horizontalmente. Assim atestam as inúmeras naturezas-mortas com pratos e recipientes diversos, cujas aberturas se traduzem, visualmente, em elipses estreitas (Fig. 80), muitas vezes avançando em relação à berma da mesa (Fig. 13). Além disso, tornou-se habitual, nas naturezas-mortas autónomas, a colocação intencional dos objetos, alimentos ou elementos naturais em posições que resultam no seu estreitamento visual, associando-se a isso a extrapolação do espaço dos dispositivos, como se pode verificar, por exemplo, na *Natureza-morta com marmelo, couve, melão e pepino*, realizada por Juan Sánchez Cotán cerca de 1600 (Fig. 81).

A representação de objetos em *escorço*, nas pinturas portuguesas que estudamos, pode verificar-se pontualmente, e de diferentes formas, na colocação de artefactos ou nas representações de livros,³²³ mas de momento focamos as particularidades dos seus dispositivos de presença. Neste contexto, o efeito das portas é extremamente cativante e

³²³ A respeito de artefactos em *escorço* veja-se a salva colocada obliquamente no escaparate da *Anunciação* de Gregório Lopes (e Jorge Leal ?) Museu Nacional de Arte Antiga (cat. 72). A respeito de livros veja-se com a própria pintura de Frei Carlos, *Santo António e o Menino* (cat. 302), integra diversos nesta situação: no plano inclinado da estante e sobre a prateleira situada mais acima; veja-se também, o belíssimo detalhe do livro sobre a estante representado na *Virgem da Anunciação*, de Mestre desconhecido, preservada na igreja matriz de Arruda dos Vinhos (cat. 86).

interessante, por duas razões específicas. Em primeiro lugar, porque ao representar as portas em *escorço*, os pintores manifestam um interesse particular no prolongamento sensível do espaço da representação em direção do espaço real do espectador; fazendo-nos crer que, quando estamos próximos da pintura, esse planos parecem «sair do quadro»; ainda que momentaneamente, a representação da porta parece uma «extensão» do espaço real. Em segundo lugar, porque a representação das portas funciona, também, e em contrapartida, como um convite à penetração do olhar na abertura do móvel.

De acordo com o importante estudo que Charles Sterling realizou em 1952,³²⁴ estes aspetos do mobiliário como dispositivo de presença constituem, na natureza-morta autónoma, uma nítida remanescência das «marqueteries» italianas do século XV. Falamos de decorações realizadas com a técnica da *intársia* (madeira entalhada) que ostentam objetos armazenados dentro de móveis cujas portas se encontram abertas ou entreabertas (Fig. 82-83).

«Le Nord se laissa impressionner par les marqueteries italiennes. Ignorant la complexe technique des ‘tarsie’, il s’est mis a la traduire par la peinture à l’huile qui lui était familière. C’était aussi plus expéditif et bien moins coûteux (...) Depuis le debut du XVI siècle, l’imitation des marqueteries en peinture se répand aussi bien dans le nord de l’Italie qu’en Allemagne. Les stalle d’églises, les cofres de mariage, les meubles de sacristie ou ceux de pharmacie [Fig. XX] offrent alors des vues perspectives et des natures mortes empruntées aux marqueteries ou inspirées d’elles. C’est de l’habitude de ces decorations illusionnistes que naît l’idée dun tableau de chevalet traité en trompe l’oeil, celui qui, au lieu d’être une fenêtre ouvert sur la profondeur, simule un fragment de la réalité qui semble ‘sortir du cadre’, qui semble se situer entre la surface peinte et le specteur».³²⁵

Contudo, este tipo de solução, que vemos amplamente desenvolvida pelos artistas italianos através da técnica da *intársia*, e que, mais tarde, durante o século XVII, vemos explorada por pintores como Cornelis Norbertus Gijsbrechts (Fig. 85), reporta-se a uma estratégia de pintura decorativa que já havia sido utilizada nos *frescos* de Pompeia (século I d.C.), como se pode constatar na designada *Casa das Vestais* (Fig. 86).

³²⁴ Usamos a segunda edição desse estudo: STERLING, 1959, pp. 33-35.

³²⁵ STERLING, 1959, pp. 33,34.



Fig. 82. «Marqueterie» com livros e esfera armilar dentro de um móvel, executada no Studiolo do Palácio Ducal de Gubbio. Desenhado por Francesco di Giorgio Martini e executado por Giuliano da Maiano. c. 1479–82. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Fig. 83. «Marqueterie» com livros e cálice dentro de um móvel. Fra Giovanni da Verona (atr.). 1502. Abadia de Monte Oliveto Maggiore.



Fig. 84. Armário com vasos e livros. Mestre dos Países Baixos ou do Noroeste da Alemanha. c. 1525-40. Musée d'Unterlinden, Colmar.

Fig. 85. Armário com porta entreaberta e vários papéis e objetos. Cornelis Norbertus Gijsbrechts. 1666. Coleção Privada - Johnny Van Haften Ltd., London.

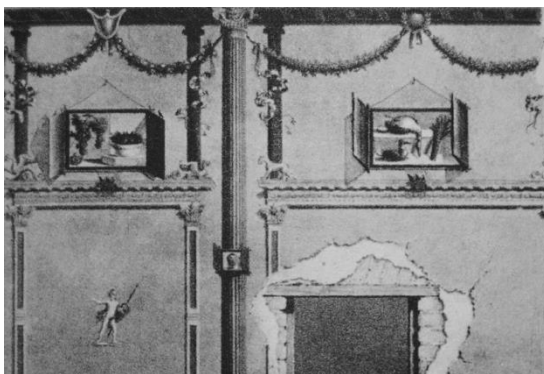


Fig. 86. Decoração pintada em trompe l'oeil com nichos com alimentos, grinaldas e pilastras. Autor desconhecido. Século I d. C.. Casa das Vestais (Atrium Vestae), Pompeia.

Fig. 87. Detalhe de Última Ceia. Mestres do Retábulo da Sé de Viseu (Vasco Fernandes e Francisco Henriques ?). c. 1501-06. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 194)

Nestes frescos, à semelhança do que acontece nas «marqueteries» e nas pinturas portuguesas que referimos, a colocação da porta aberta estabelece, visualmente, dois espaços ilusórios bem distintos: aquele que a pintura «escava» na superfície, e aquele que a porta «ocupa» fora do plano.

É oportuno anotar que as portas entreabertas e em escorço também se aplicam em representações de janelas nos interiores representados em pinturas portuguesas de finais do século XV e inícios do século XVI. Dois exemplos excelentes do que se afirma são o painel central do *Tríptico de S. Simão*, obra de Oficina de Coimbra, realizada c. 1488, que se conserva no Museu de Aveiro, e a *Última Ceia* dos Mestres do Retábulo da Sé de Viseu, c.1501-06, que se conserva no Museu Nacional Grão Vasco (Fig. 87). Também a própria pintura de Frei Carlos, *Santo António e o Menino*, já comentada, apresenta a mesma situação.

Não queremos (e mesmo que quiséssemos não conseguiríamos) neste espaço comprovar a influência direta e consciente do estilo decorativo das *marqueteries* italianas nas composições com figuras, estrangeiras ou portuguesas. Mas, ao reconhecer analogias formais e conceptuais entre as representações referidas implicamos, pelo menos, a ideia de que ao interesse artístico e à habilidade técnica dos pintores subjaz, muito provavelmente, a assimilação de certos modelos pictóricos. Este detalhes apontam para algo mais do que uma solução espontânea que os artistas lusos ou luso-flamengos encontraram para expressar a sua habilidade técnica.

3.3.1.4. A mesa e o fundo

A colocação horizontal de uma prancha, tendo em vista o apoio estável de objetos, é condição essencial para a definição de *mesa*. As mesas são utilizadas para fins diversos, podendo ser especializadas na forma, na dimensão e nos materiais, de acordo com os seus próprios fins: o consumo de refeições, a realização de reuniões, o ato da escrita, do jogo, o apoio de pequenos objetos num determinado compartimento domiciliar, a sustentação de um vaso com flores, etc. Contudo, a materialidade ou a tipologia construtiva deste objeto não o define em absoluto, tanto mais se considerarmos que a especialização da mesa é muito maior hoje do que no século XVI, ou, inversamente, que o uso polivalente deste objeto era mais vincado em épocas mais recuadas. Os modelos ou tipos de mesas respondem diretamente à sua especialização

funcional, mas o desempenho que cumprem, ou o ato que suportam, podem subverter a especificidade do seu conceito primordial, ainda que isso constitua um claro desvio da convenção: uma pequena mesa em que nos sentemos opera como um banco, assim como um banco funciona como uma mesa logo que sobre ele se preparem ou depositem alimentos para consumo. A natureza-morta produz, constantemente, este tipo de desvio funcional ao utilizar os mais diversos móveis e estruturas arquitetônicas, em particular mesas, móveis, lambrins e parapeitos, como *dispositivos de presença* de objetos diversos em inação.

Como vimos, a mesa admite a expectativa da ação humana, de uma tarefa ou da simples convivialidade em seu redor. Aliás, o simbolismo da mesa exprime de imediato essa ligação:

«A tábua (mesa), no sentido mais vulgar da palavra, evoca a refeição comunal. É o que acontece com a Távola Redonda dos Cavaleiros do Graal. Devendo receber o Graal no seu centro, a mesa é, neste caso, a imagem do centro espiritual. Ela faz lembrar, claro está, os doze apóstolos em volta da mesa do cenáculo».³²⁶

Uma elucidação antropológica da função e «cultura da mesa» decerto passará pela explicitação da relação estreita que existe entre a progressiva ordenação dos objetos sobre a mesa e o processo pelo qual o Homem se tornou civilizado, cada vez mais consciente de que a formalidade (da mesa e dos modos à mesa) reflete a sofisticação cultural. Guy Davenport, defende precisamente isso:

«Claude Levi-Strauss in his *Les Mythologies* argues that in preparing food for communal consumption, by cooking, by symbolic understanding of the ritualness of eating, and by the evolution of the table manners, we crossed over from the wild to the tame, from nature to culture. Certainly the placing of food on an altar to do honor to a god, which is one of the instigations of all still life, is an obvious passage from savagery to civilization».³²⁷

Nesta linha de pensamento, Davenport afirma que as pinturas de naturezas-mortas são «simbióticas com a civilização», sem que isso exija a figuração da presença humana.³²⁸ Se Davenport afirma que o lado ritual das oferendas de algum modo se

³²⁶ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 626.

³²⁷ DAVENPORT, 1998, p. 11.

³²⁸ Guy Davenport considera, em pontos diversos da sua obra, várias das conhecidas obras que foram executadas num período cronológico de vários milhares de anos.

transfere para a realização de «toda a natureza-morta», é porque «nela» está quase sempre presente a encenação ou a montagem que, por motivos próprios, cada ritual especifica. Considerando essa «transferência» do ritual das *mesas de oferendas* para pintura de naturezas-mortas, ou não, a verdade é que a representação pictórica da mesa, nas naturezas-mortas que todos conhecemos, assume mais rigorosamente a função de *dispositivo de presença* do que de centro de ação ou congregação humana. Neste aspeto, a relação entre a realização da natureza-morta e as conhecidas *mesas de oferendas* estreita-se, na medida em os alimentos nelas colocados, entre outros elementos, como flores e artefactos, não se destinam ao consumo ou ao uso por homens vivos, mas sim ao «consumo» ou «apropriação simbólica» por homens falecidos, antepassados ou deuses com os quais se pensa estabelecer uma ligação espiritual. Com efeito, a preparação da mesa para essa forma de «ingurgitação» ou «apropriação» investe notoriamente na visualidade das dádivas, seja na forma de as organizar e exhibir, seja na sua própria aparência.

Uma pintura de Domenico Gnoli, intitulada *Sem uma natureza-morta* (Fig. 88), atesta que a simples representação pictural do dispositivo induz a expectativa da presença dos objetos. Gnoli pretende criar uma imagem particular da *ausência*.³²⁹ Como se verifica na imagem e no respetivo título, a *ausência* assume um carácter de *presença* (de forma análoga ao que verificamos nos *nichos arquitetónicos vazios*) na medida em que a «força do vazio», decorrente da representação de conhecidas circunstâncias contextuais, provoca a pura tensão psíquica da coisa que não está presente.³³⁰

Embora apresente apenas a construção espacial, Domenico Gnoli adota, nesta pintura, algumas estratégias estruturantes muito características das naturezas-mortas. A exclusão das cadeiras, habitualmente colocadas em redor da mesa, atesta a função deste dispositivo na pintura. Essa exclusão reduz ao máximo a hipótese de interferência da presença humana; a mesa adquire a função de *dispositivo de presença* de objetos, não de figuras. O facto de o plano horizontal (neste caso um tampo circular) se apresentar coberto com uma toalha bordada, cujo padrão captura o olhar carenciado de outro entretenimento, indica alguma solenidade, e aumenta a expectativa. Aparentemente, nada há a escrutinar para além da preparação algo cuidada de um espaço.

³²⁹ *Ausência* é a privação de determinada coisa num determinado contexto em que ela é esperada ou onde poderia estar presente; não se pode falar racionalmente da ausência de bananas na mesa da eucaristia: *ausência* difere de *inexistência*.

³³⁰ LEGRAND, 1991, p. 55.

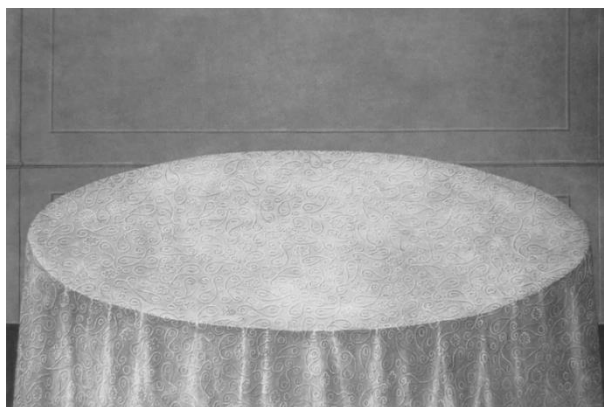


Fig. 88. *Sem uma natureza-morta*. Domenico Gnoli. 1966. Staatliche Museum, Berlin.

Assumimos, desde o início, que se trata de uma mesa coberta, mas em rigor nada garante a identificação deste tipo de móvel nem, sequer, se estamos diante da representação de objetos reais ou de uma situação real; a pintura pode bem ser a expressão de um conceito, elaborada com recurso à imaginação. Interessa, essencialmente, o funcionamento do plano horizontal como suporte cuidadosamente coberto com um tecido de manufatura delicada, que nos transmite uma intencionalidade estética e uma expectativa.

A representação da parede como plano de fundo é, também, muito importante, e não apenas porque nos situa num espaço interior – sabemos que a natureza-morta «vive» nesse resguardo doméstico e intimista. Colocada numa posição rigorosamente paralela ao espectador e a uma distância reduzida, a parede assume a função de reter o olhar nas «coisas» que estão perto. Esta coação do olhar é bastante típica nas naturezas-mortas. Como refere Norman Bryson, «a natureza-morta é, em certo sentido, o grande género *anti-albertiano*». Também Hanneke Grootenboer, observa que a redução da *profundidade de campo* na natureza-morta («a cutting of further space») é condição essencial para intensificar a sensação de «espaço proximal».³³¹ Ao implantar a parede imediatamente a seguir aos dispositivos, o pintor de naturezas-mortas nega estrategicamente o «rasgamento da superfície» da pintura para, em contrapartida, confrontar o olhar do espectador com uma acumulação de objetos, que parece apenas poder desenvolver-se na sua direção. Existe um especial empenho, neste tipo de pinturas, na exploração de uma contiguidade sensível entre o espaço pictórico e o espaço real em que se situa o espectador.

³³¹ BRYSON, 2008, p. 71; GROOTENBOER, 2006, pp. 6, 8.

Sumariamente, a construção da natureza-morta comporta certas estratégias de montagem/representação do espaço nas quais os dispositivos de presença, como a mesa (na linha do que também temos verificado noutros dispositivos), se articulam de forma a manter o olhar do espectador num espaço propício à aquisição das pequenas e micro perceções. É importante notar que, embora a representação frontal da parede extravase claramente o domínio da mesa como dispositivo de presença, ela constitui um contributo significativo para acentuar a atenção do espectador no tratamento pictórico e plástico dos «objetos de natureza-morta».

No caso específico da pintura de Gnoli, a inclusão do plano da parede é um ato de compartimentação do espaço pictórico, mas, também, o obscurecimento do fundo e o seu preenchimento uniforme correspondem a estratégias que assinalam consequências semelhantes na atenção do espectador. Como nota Daniel Arasse, esse tipo de fundo assume, por vezes, o carácter de «nada», ou de «não-coisa».³³² Em primeira instância, a inexistência de imagem; por última, a inexistência de sinais ou formas distrativas. Mesmo quando se trata do obscurecimento parcial do espaço representado, verifica-se uma acentuada diminuição de estímulos visuais em relação aos objetos colocados na parte iluminada, tal como a presença que adquire um «ator» iluminado na *boca de cena*. Como é evidente, o *escuro* é diferente do *nada*, uma vez que o *escuro* pode manifestar-se nos objetos e no espaço, e o *nada*, no sentido de inexistência, não se manifesta no que está presente. Além disso, um fundo preto liso potencia a projeção virtual (a imaginação) de possibilidades de prolongamento espacial. Por princípio, o fundo preto não funciona propriamente como um plano opaco, intransponível ao olhar, a não ser que nos detenhamos nos reflexos da superfície pictural (a que a pintura a óleo em tons muito escuros é bastante propícia) ou em outros obstáculos que, não raramente, surgem com a detioração da pintura. É um facto que isso sucede na contemplação direta das obras.³³³

Várias das considerações que até agora fizemos, acerca da *mesa* ou «dispositivo horizontal» e acerca do *fundo*, verificam-se em muitos detalhes das pinturas portuguesas que estudamos. A quantidade de «naturezas-mortas» integradas com interesse, neste contexto, é bastante significativa e diversa, pelo que se nos apresenta o problema de como fazer uma disposição lógica e sistemática desses casos, ao mesmo tempo evitando uma excessiva compartimentação classificatória dos diferentes tipos de móveis.

³³² «Que dire du fond sur lequel les figures s'enlèvent ? (...) Que représente ce fond noir? Rien» (ARASSE, 1996, pp. 277, 280).

³³³ Os aspetos da detioração física das pinturas serão objeto de reflexão no cap. 3.4. do nosso estudo.

O primeiro passo para um entendimento sintético e simultaneamente justo dessa diversidade, implica reconhecer que as possibilidades e contingências expressivas que o dispositivo transmite à natureza-morta decorrem fundamentalmente da colocação horizontal da prancha, independentemente do facto de lhe podermos chamar «mesa baixa», «estante de chão», «arca», «contador», «escabelo», «mesa-escabelo» ou qualquer outro nome que Bernardo Ferrão aplica com grande rigor no seu estudo sobre o mobiliário português.³³⁴ Isto torna-se ainda mais evidente quando percebemos que muitas destas diferentes peças de mobiliário se encontram cobertas com um tecido.³³⁵ A nossa abordagem não requer a especificidade definitória proposta por Bernardo Ferrão, apesar de exigir algum rigor no entendimento funcional do móvel em causa. Por contraditório que possa parecer, as circunstâncias da ação decorrente nas composições com figuras são extremamente importantes para uma possível destrinça de tipologias de «arranjos de objetos». Não é excessivo sublinhar, mais uma vez, que estudamos a «natureza-morta integrada», ou seja, a «natureza-morta» *incorporada num sistema pictórico* que se lhe opõe conceptualmente, mas ao qual se *adapta*, colaborando com as suas operações internas. A inclusão de objetos em *autonomia relativa* sobre a mesa/plano horizontal pode, certamente, evocar diferentes tipos de ações, ou consequências precisas dessas ações.

A própria noção de *autonomia relativa*, que é fundamental para estabilizar o conceito de «natureza-morta integrada», exige uma separação do ato humano. Da possível relação das «coisas inativas» com a ação e a narrativa, surgem várias questões sobre a construção de sentido, que serão colocadas e refletidas de forma sistematizada num capítulo apropriado.³³⁶ Importa, agora, afirmar que, neste ponto, a referência ao contexto da ação em que os objetos emergem decorre unicamente da necessidade de sistematizar detalhes cuja tipologia estrutural é semelhante. De facto, é através de um critério baseado no reconhecimento da ação ou da circunstância da ação, e nem sempre através do critério do *tema* da obra pictórica, que melhor conseguimos apurar tipologias de *naturezas-mortas integradas*. O melhor exemplo do que se afirma reside na proximidade tipológica dos objetos e na estratégia construtiva das «naturezas-mortas»

³³⁴ FERRÃO, 1990.

³³⁵ Cat. 3, 9, 10, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 44, 59, 61, 67, 69, 70, 79, 93, 103, 111, 112, 115, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 189, 193, 194, 195, 196a, 196b, 196c, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 239, 259, 260, 261, 262, 264, 267, 281, 282, 283, 285, 291, 303, 305, 313, 331, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 347, 349, 353, 371.

³³⁶ Cap. 5.

integradas em temas tão distintos como a *Morte da Virgem*, *São Cosme e S. Damião* e *Cura Miraculosa do Cardeal*. No que concerne à «natureza-morta», o denominador comum destas pinturas é a sugestão de um ato de assistência que se presta ao enfermo ou moribundo. Por si só, isto não justifica de imediato as proximidades formais de construção da «natureza-morta», mas permite perceber com clareza que a iminência da morte de um ser humano resulta na evocação do ato «terapêutico», conforme se usava na época, para tal fazendo-se a integração de «naturezas-mortas com mesinhas» em mesas baixas. À primeira vista, esta decisão não tem relação direta com a personagem retratada, nem com a especificidade contextual de determinado momento da sua história ou lenda. Existem outros exemplos do que acima se afirma, nomeadamente relacionados com a sugestão do ato de leitura, o ato de comer, com a evocação da escrita, da dádiva e da oferenda. Com maior ou menor expressão, todos estes atos percorrem temas diversificados e, também, diferentes tipos de dispositivos, como veremos.

Para lá de tudo isto, o nosso desígnio sobre a análise dos dispositivos *mesa* das «naturezas-mortas integradas» requer uma atenção particular ao efeito desse mesmo dispositivo em pintura, pelo que a nossa proposta de agrupamento de exemplos se formaliza do seguinte modo:

- *Mesas Postas*
- *Altars*
- *Móvel-estante*
- *Pequenas bancas de primeiro plano*
- *Mesas de apoio*
- *Mobiliário alto e prateleiras*

Mesas postas

No que concerne a mesas postas,³³⁷ a completa autonomia do dispositivo em relação à ação das figuras apenas se verifica numa pequena pintura que retrata o *Lava Pés*, obra realizada no terceiro quartel do século XVI, que se atribui à Oficina de Viseu e hoje se conserva no Museu Nacional de Machado de Castro (Fig. 89-89a).

³³⁷ Cat. 3, 9, 189, 192-206, 327, 349.

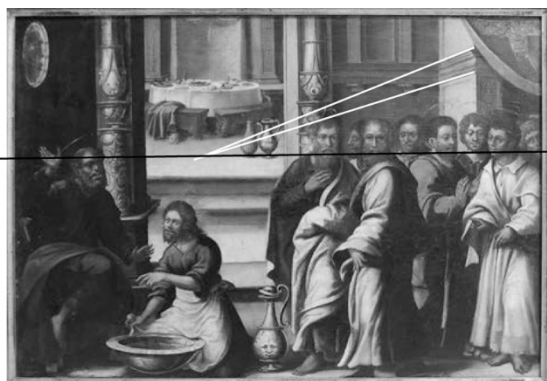


Fig. 89 - 89a. *Lava Pés* (com desenho das linhas de perspectiva) – Detalhe da Fig. 89. Oficina de Viseu (atr.).
Terceiro quartel do século XVI. Museu Nacional de Machado de Castro. (cat. 193)

Numa câmara fundeira representada na parte superior do painel, o pintor constrói uma visão bastante incomum na pintura portuguesa: uma mesa posta, de formato circular, rodeada pelos respetivos bancos, dois grandes jarros e um gato numa atitude furtiva. A colocação dos artefactos e alimentos sobre a mesa sugere claramente uma refeição interrompida.³³⁸ Este detalhe é muito interessante pelo ponto de vista extremamente baixo a partir do qual se constrói a imagem da mesa, realizada num tipo de trabalho miniaturista. Considerando apenas o seu tampo, o detalhe terá cerca de dezoito/vinte centímetros de largura por cerca de três/quatro centímetros de altura, o que revela uma destreza considerável do pintor na representação de um elevado número de objetos e alimentos, ao manter o domínio sobre a forma, a cor, a luz e as volumetrias, sem desconsiderar variantes de tratamento plástico/pictural do conjunto e a necessidade de manter áreas vazias, desta maneira sugerindo uma refeição casual. Tudo isto é digno de nota. Contudo, a perspectiva apresentada é totalmente desfasada em relação com a representação da sala onde o *Lava Pés* decorre, em primeiro plano. Isso é imediatamente verificável pelo facto de o tampo da mesa se apresentar acima da *linha do horizonte*, que se estabelece através da arquitetura da sala, em primeiro plano, próxima do nível das cabeças das figuras em pé (Fig. 89).

As circunstâncias de integração da mesa, literalmente enquadrada num espaço dedicado à sua presença, em associação com a referida incoerência perspetiva, contribuem acentuadamente para a autonomia relativa deste conjunto. Estamos diante de uma situação que facilita a perceção da «natureza-morta integrada» cujas

³³⁸ Este detalhe será também comentado no cap. 4.4. do nosso estudo

características de presença se resolvem de modo distinto e singular em relação aos restantes elementos figurados nas composições.

Trata-se de um caso excecional, na medida em este tipo de *autonomia relativa* não sucede nas restantes pinturas cujos temas configuram o contexto da refeição ou do consumo de alimentos.³³⁹ Com efeito, nessas pinturas, quase nunca admitimos, sem restrições, a presença da «natureza-morta». É claro que todas as mesas postas exigiram um ato de compor artefactos e alimentos sobre a mesa. Além disso, os detalhes denotam elevados níveis de atenção na representação das formas, da luz e da *epiderme* das coisas. São partes ou secções de pintura com grande interesse e beleza, mas, à exceção do presente caso, só através da predisposição a considerar o assunto conseguimos ver e reconhecer estratégias e especificidades construtivas da natureza-morta.

O exemplo mais importante do que se afirma (e talvez o mais belo) encontra-se na parte central da *Última Ceia* realizada por Vasco Fernandes, do Museu Nacional Grão Vasco (Fig. 13). Na beira da mesa, que se reveste de uma toalha branca cuidadosamente dobrada, vemos debruçado um prato com *azedas* ou alface selvagem, em torno do qual se dispõem porções de pão cortado e, também (possivelmente), de queijo; mais atrás encontra-se um pano branco enrugado, já muito desvanecido, e um pequeno recipiente que parece conter sal e uma faca. Ao contrário do cálice que contém pequenos pedaços de pão, que Cristo agarra, este núcleo de objetos encontra-se fora da ação direta das figuras, que se posicionam à direita e atrás da mesa. À esquerda, a mesa e, sobre ela, um pão, são «cortados» pela moldura.

À semelhança do que muitas vezes sucede neste tipo de tema, as figuras ou, mais rigorosamente, as suas roupagens - que por vezes constituem puros jogos de drapeado - criam uma barreira visual logo a seguir ao dispositivo funcionando como um corte no possível alongamento do espaço. Além de «barrarem» o olhar, também obscurecem o plano posterior. É uma situação mais frequente do que supomos à partida. Mesmo sem a consciência ou sem o desígnio específico da «natureza-morta» os pintores bloquearam,

³³⁹ Dentro do grupo de pinturas que reunimos no catálogo esses temas são: *Bodas de Canã*, *Apresentação da Cabeça de S. João Baptista*, *Cristo em Casa de Marta*, *Lava Pés*, *Última Ceia*, *Ceia de Cristo em Emaús*. O tema *Lava Pés* está relacionado com a *Ceia*, embora alguns pintores tenham optado por encará-lo como o «lógico prefácio da Santa Ceia». Ver p. 355 e nota 571 do nosso estudo.

constantemente, os planos de profundidade posteriores aos dispositivos; o mesmo se verifica com os objetos que se colocam no chão.³⁴⁰

Devemos notar como, na secção central da referida obra de Vasco Fernandes, a mesa se coloca absolutamente frontal em relação ao espectador, deixando às ponderadas dobras da toalha branca a função de produzir um efeito perspético no plano horizontal. As diferenças de luminosidade entre os planos horizontal e vertical, criados pela toalha, são motivo de exploração de diferentes tonalidades de branco e do finíssimo bordado rendilhado, que percorre algumas faixas do tecido, e das delicadas franjas. As dobras da toalha ressaltam pontualmente por ação de finos debruados azul/verde. Em grande destaque, encontra-se o prato metálico com *azedas*, já bastante desgastado, mas, acreditamos, outrora representado com exímio naturalismo. Pousado na borda da mesa, o prato produz uma sombra projetada intensa, a mais escura que existe sobre o pano da mesa.

Existem outros detalhes interessantes no contexto de estudo da mesa posta.³⁴¹ Destacamos as minuciosas cestas com frutos que se encontram na *Apresentação da Cabeça de S. João Baptista*, obra atribuída a Gregório Lopes que se preserva na igreja de S. João Baptista, em Tomar (Fig. 90), e a pequena taça metálica com tampa que se encontra na *Última Ceia* realizada por Francisco de Campos, do Museu de Arte Sacra da Sé de Évora (Fig. 43).



Fig. 90. *Detalhe de Apresentação da Cabeça de S. João Baptista*. Gregório Lopes (atr.). c. 1539-41.
Igreja de S. João Baptista, em Tomar. (cat. 349)

³⁴⁰ Nas obras que constam no nosso catálogo, constatamos apenas 25 detalhes em que aos dispositivos de presença se seguem planos longínquos: cat. 33, 66, 73, 83, 86, 89, **97**, 115, 116, 148, 223, 225, 243, 256, 308, 314, 315, **325**, 330, 331, **344**, 345, 358, 360, 367 (a **negrito** os mais representativos).

³⁴¹ Cat. 3, 9, 189, 192-206, 327, 349.

Para lá da visão acutilante que os pintores Gregório Lopes e Francisco de Campos nos dão desses elementos, o seu destaque reside no facto de eles patentearem uma dissociação entre o ponto de vista dos objetos e o do seu suporte, que aqui se representa visto de um ponto claramente superior. Esta discordância faz com que o plano horizontal da mesa se perceba, também, como um plano de fundo desses mesmos detalhes. Como vimos, esta é uma estratégia de integração intencional que não é invulgar na representação de objetos acessórios; em muitos casos, tal como sucede nos cestos com frutos de Gregório Lopes, parece estar implicada a observação de «modelos» reais posteriormente agrupados.

Altars

Nos detalhes de pinturas que representam a celebração da Eucaristia, a presença da figura humana é, também, bastante influente, no sentido de quase nunca permitir que as ourivesarias, e outros artefactos que normalmente se dispõem sobre o altar, obtenham um verdadeiro «efeito-natureza-morta». Contudo, apesar da forte interferência da figura humana, conseguimos observar porções de altares que constituem potenciais naturezas-mortas. Isto verifica-se em duas obras: a *Missa de S. Gregório* de Francisco Henriques e a *Missa de S. Gregório* de Mestre desconhecido, ambas pertencentes ao Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 91-92).

O lado esquerdo da pintura de Henriques é claramente dominado por uma sugestiva «natureza-morta». Vemos uma cortina amarela/dourada repuxada para a esquerda, desde a parte superior da pintura, fixando-se de modo incerto junto à moldura, para exhibir o altar e a própria *aparicação de Cristo*. A cortina repuxada «convida» o olhar a entrar na cena. Mais do que estabelecer o primeiro plano da representação, ela procura «introduzir-se» no mesmo plano de realidade da moldura.

O tratamento volumétrico deste tecido é notável, manifestando um grande primor nos cambiantes de claro-escuro e de tom, e uma especial atenção no desenho das ondulações das pregas. Mais à direita, a toalha branca cobre o altar, caindo na vertical, numa extensão considerável em relação à dimensão total da pintura. Essa parte que cai estabelece um plano de frente que subtilmente se «anima» pela inclusão de ligeiras pregas, que por sua vez resultam em cativantes oscilações de claro-escuro.



Fig. 91. *Missa de S. Gregório*. Francisco Henriques. 1508-11. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 336)

Fig. 92. *Missa de S. Gregório*. Mestre desconhecido. Século XVI. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 338)

Na parte superior do altar apresenta-se um belíssimo castiçal metálico com uma vela acesa, cuja sombra se projeta sobre a toalha. Esta peça acompanha, e intensifica, a tensão vertical que o conjunto do dispositivo compõe nessa parte da pintura. Outras peças existem sobre o altar, mais à direita. Nomeadamente um belíssimo códice aberto, *iluminado* com uma imagem do *Calvário*, que ocupa a página esquerda inteira; este artefacto encontra-se representado em *escorço* sobre uma pequena *estante de mesa*, cuja sombra se estende na toalha ao encontro do castiçal. Mais à direita vemos, ainda, um cálice, um prato e uma tiara de elaborado labor de ourivesaria, na qual se exhibe um notável «realismo material». Porém, a leitura destas três peças faz-se, já, separadamente, e de forma intercalada com os membros das figuras e uma tocha ardente que se lhes sobrepõe.

Na pintura de Mestre desconhecido (Fig. 92), à esquerda e em baixo, apresenta-se um conjunto composto por um gomil com tampa, de laboriosa manufatura, e uma salva, não menos trabalhada, que se encontra cortada pela margem da pintura. O conjunto pousa sobre um móvel coberto com uma toalha branca, que apresenta cuidadas dobras. Logo atrás, surge o altar principal, mais alto, estabelecendo um «plano de fundo». Sobre o altar também se apresenta um belíssimo conjunto com um códice de oração, manuscrito e minuciosamente *iluminado*, e um cálice tapado com um tecido branco. O ponto de vista do primeiro conjunto está totalmente coincidente com o nível do olhar, sendo, por isso mesmo, discrepante com o plano do altar, que se vê de cima. Na pintura, a «natureza-morta» capta o olhar que, por algum tempo, ali se detém no escrutínio do talhe finíssimo das ourivesarias.

A contemplação dos detalhes de «naturezas-mortas» faz-se de modo diferente nas representações dos temas que requerem a presença de uma *ara* ou altar destinado a suportar elementos ofertórios.³⁴² Nestes casos, e noutros que veremos mais adiante, a interferência da ação humana é menor em relação ao que acontece nas mesas de refeição, sendo que a presença das figuras, isto é, dos panejamentos que as cobrem, ao estabelecer um «plano» vertical depois dos dispositivos, contribuem para acentuar o efeito de presença dos artefactos e elementos naturais.

Uma das mais belas «naturezas-mortas integradas» da pintura portuguesa inclui-se na *Apresentação do Menino no Templo* de Garcia Fernandes, obra executada no ano de 1538, que se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 93-93a).

«Sobre a ara coberta com uma imaculada toalha branca aparece um dos mais espantosos conjuntos de natureza-morta que a pintura portuguesa concebeu. De forma depurada, quase alinhada, vão desfiando-se flores, moedas, uma vela, um casal de pombos, num conjunto apelativo da sua simplicidade. À frente do altar uma enorme lâmpada, ainda gótica, faz arder uma vela e, olhando com atenção podemos ver no seu nó, as figurações dos evangelistas, como se no suporte dessa chama que arde, estivesse já a escritura evangélica».³⁴³

Desta forma, Joaquim Oliveira Caetano descreve a parte inferior esquerda deste painel de Garcia Fernandes. A integração da «natureza-morta» faz-se na mesma linha estratégica das duas pinturas dedicadas ao tema da *Missa de S. Gregório*: estabelece-se o primeiro plano junto à margem lateral, incluindo alguns objetos de talha fina, de complexidade formal e efeito material cativante, sugestivo ao toque. Ao aspecto solene que a cobertura da *ara* transmite, acrescenta-se a espetacularidade do tratamento pictural dos tecidos e demais elementos. Neste caso, a *Apresentação do Menino* decorre num plano posterior à «natureza-morta». O carácter ofertório e simbólico justifica o destaque da sua presença. Um grupo compacto de figuras situa-se logo a seguir ao dispositivo, dessa forma criando uma «cortina» de panejamentos que também obscurece o segundo plano.

A luz é mais intensa sobre a «natureza-morta», em primeiro plano, do que sobre qualquer outro elemento ou espaço representado na pintura. Vemos, também, como a ara coberta se coloca absolutamente paralela ao quadro de representação, mas incluindo,

³⁴² Cat. 173, 174, 176, 177, 178.

³⁴³ CAETANO, 1998, p. 60.



Fig. 93 - 93a. *Apresentação do Menino no Templo – geral e detalhe*. Garcia Fernandes. 1538.
Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 174)

em *escorço*, uma das suas partes laterais. O seu outro extremo da *ara* encontra-se fora do enquadramento, ou seja, excluído da representação.

Nesta pintura, como nas últimas duas pinturas anteriormente analisadas, observamos uma posição típica no dispositivo de presença da natureza-morta: a colocação horizontal da beira da mesa e, de acordo com essa orientação, o plano vertical da toalha que pende paralelo ao quadro de representação. Contudo, considerando a posição frontal deste plano, a face lateral do dispositivo exhibe-se de modo algo forçado. Este posicionamento do dispositivo é marcante nas «naturezas-mortas integradas» e mesmo em algumas naturezas-mortas autónomas, como veremos.

A representação do dispositivo nesta posição corresponde a um ponto de vista e a uma direção do olhar descentralizados da mesa, conforme ilustrámos na Fig. 94 – *posição 2*. A direção do olhar é exatamente perpendicular à aresta frontal e paralela à aresta lateral, mas fixa-se num ponto fora, desviado do dispositivo. Se o observador se colocasse diante da mesa retangular, deixaria de ver a sua face lateral, vendo apenas a sua aresta superior (caso se situe num nível superior ao plano da mesa) inclinando e «confluindo» para «dentro», no sentido oposto ao que se apresenta na pintura de Fernandes (Fig. 94 – *posição 1*). Mas, se o observador se posicionasse mais para a direita do dispositivo para conseguir ver a sua face lateral, direcionando o olhar diretamente para o dispositivo, produziria um olhar oblíquo, o que resultaria na inclinação aparente de ambas as arestas (Fig. 94 – *posição 3*).

Serve isto para perceber, com algum rigor, que a representação da *ara* de Fernandes, como nos casos que vimos e, ainda, de outros que veremos mais adiante, está comprometida com a representação de um espaço bastante mais amplo.³⁴⁴

É possível encontrar naturezas-mortas autónomas que representam o dispositivo de acordo com esta *estruturação enviesada*. Por exemplo, a *Natureza-morta com pera e insetos* de Justus Juncker (Fig. 95) ou a *Vanitas* de Pieter Claesz (Fig. 96). A estruturação é *enviesada* porque a representação do dispositivo nesta posição só pode ocorrer na parte lateral de uma perspetiva mais ampla. À luz dos fenómenos da percepção visual da realidade, as naturezas-mortas de Juncker e de Claesz apresentam impossibilidades do ponto de vista. Para que fosse possível ver a quantidade do plano lateral do dispositivo, dentro do enquadramento aproximado, seria necessário direcionar o olhar para o centro da composição, mas, ao fazê-lo, a aresta proximal do dispositivo

³⁴⁴ Esta posição do dispositivo pode constatar-se em diversas obras e diferentes tipos de móveis: ver cat. 69, 73, 82, 93, 123, 184, 267, 290, 293, 338, 353.

deixaria de ser representável horizontalmente (Fig. 97). Uma outra possibilidade de ver a face lateral da mesa, sem comprometer a horizontalidade da aresta proximal, seria estabelecer uma direção do olhar paralela à face lateral do dispositivo, consequentemente apontando o centro do campo de visão para fora dele (Fig. 94 – *posição 2*).

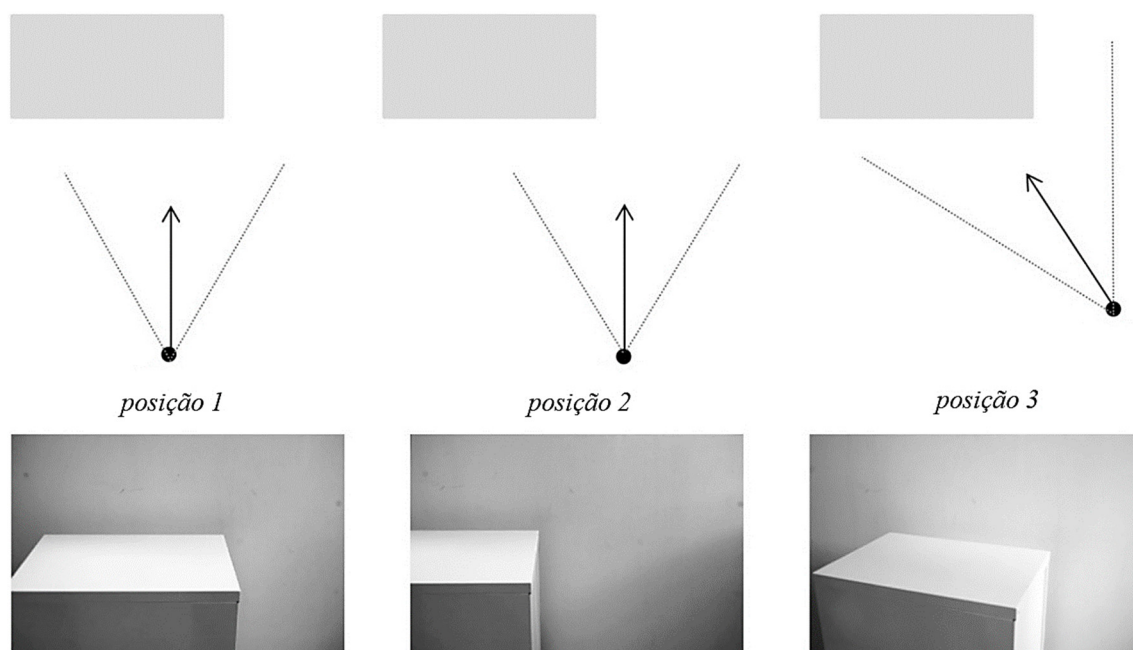


Fig. 94. Em cima - esquema, em planta, de três diferentes posições do observador em relação à mesa, com indicação da direção do olhar e do campo de visão abarcado; em baixo - três fotos que se alinham pelos esquemas da parte superior que lhes dizem respeito.

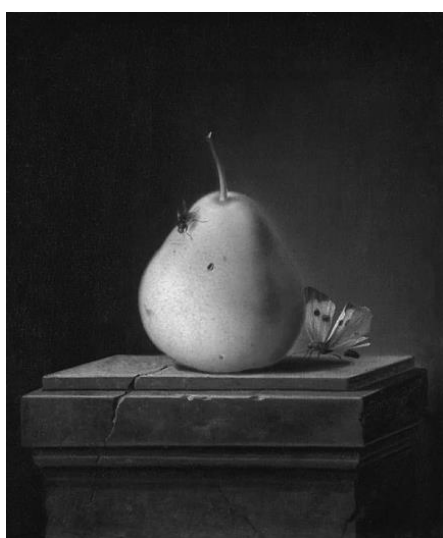


Fig. 95. *Natureza-morta com pera e insetos*. Justus Juncker. 1765. Städel Museum, Frankfurt.



Fig. 96. *Vanitas*. Pieter Claesz. 1630. Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague.



Fig. 97. Foto que demonstra a incongruência entre o enquadramento e a perspectiva estabelecidos na Fig. 95 e 96. A colocação do observador é do tipo da Fig. 94 - obs. 3.

Fig. 98. Foto que investiga a possibilidade perspética da Fig. 96. A colocação do observador é do tipo da Fig. 94 - obs. 2.

Para que a natureza-morta se inclua em quantidade suficiente no campo de visão, será necessário um maior afastamento do modelo ou, no caso de se manter a proximidade, uma abertura do campo de visão bastante mais significativa, que não é possível obter naturalmente. Consequentemente, se o observador se afasta, a quantidade de espaço abarcado resulta substancialmente maior, pois não se cingiria apenas ao dispositivo, o que na pintura de Juncker ou de Claesz significaria um colossal excedente de espaço (Fig. 98). O posicionamento dos dispositivos representados nas naturezas-mortas destes dois artistas indica um olhar centrado fora do quadro. Contudo, os pintores *transviam* o olhar, recentrando-o de forma livre, ao estabelecerem um *enquadramento* que despreza a verosimilhança de uma situação real, mas que valoriza, em grande medida, o efeito expressivo da tridimensionalidade do espaço.

Estas naturezas-mortas criam uma tensão na percepção do espaço que corresponde à deslocação do centro de visão. A decisão dos pintores parece consciente disso, até porque, em distintas obras, eles testam colocações diferentes do dispositivo. Não se trata, pois, de pintores inábeis mas, precisamente, do oposto: pintores extremamente virtuosos, do mais alto nível que a história da pintura conheceu.

Ao destacarmos a «natureza-morta» de Garcia Fernandes, a sensação de espacialização obtida é análoga à que obtemos nos quadros de Juncker e Claesz, pelo que, inversamente, o posicionamento dos dispositivos nas pinturas de Juncker e Claesz nos parece constituir uma espécie de remanescência da «natureza-morta integrada».

A inclusão de uma mesa redonda é indiferente a este tipo de tensão perspética do dispositivo, embora também se verifique na representação da mesa retangular vista de uma posição absolutamente frontal e em grande proximidade, como em muitas obras de

Baltazar Gomes Figueira, Francisco e Juan de Zurbarán, ou Jean Simon Chardin, Giorgio Morandi, etc.

A mesa redonda permite evitar «excessos» do efeito perspético e das angulosidades adversas, ao mesmo tempo que permite focar o olhar unicamente na forma e nos aspetos sensíveis da presença dos objetos. Perante este tipo de dispositivo, nunca lidamos com uma visão que «força» a relação espacial, sobretudo se estamos diante de uma «natureza-morta» integrada. Veja-se a *ara* da *Apresentação do Menino no Templo* de Mestre desconhecido, realizada c.1550-60 e pertencente à igreja do Arco da Calheta, na Madeira (Fig. 99).

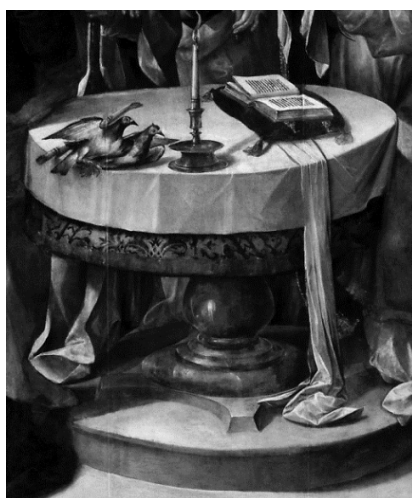


Fig. 99. *Detalhe de Apresentação do Menino no Templo*. Mestre desconhecido. c. 1550-60.

Igreja do Arco da Calheta, Madeira. (cat. 178)

A colocação central da *ara* assume protagonismo na composição ao dispor-se no centro de uma agremiação densa de figuras reunidas junto à parte posterior do dispositivo. A ara é muito importante neste tema, pois é o suporte de elementos e gestos eminentemente simbólicos que definem o centro da congregação espiritual.

Neste caso, trata-se de uma prancha sustentada num único tronco central ovalado, aparentemente de mármore, que, por sua vez, assenta sobre uma base circular com sucessivos rebaixes. Encontra-se coberta com duas toalhas de tipos diferentes: uma, por baixo, um brocado de seda com duas cores, da qual se vê um friso que apresenta motivos fitomórficos; a outra, por cima, completamente branca.

A parte da toalha que pende apresenta-se mais escura em relação ao plano horizontal e manifesta uma especial expressão dos vincos criados pela borda circular da *ara*. Sobre o plano horizontal dispõem-se, da esquerda para direita, uma vela, dois

pombos, um castiçal, sobre o qual arde uma vela, um livro aberto sobre uma almofada e, por debaixo desta, percorrendo a mesa e caindo até ao chão, onde produz uma pequena curvatura, um pano branco com pregas bastante casuais.

Embora se reconheça, na representação do conjunto, um tratamento pictórico não muito refinado e um desenho que, em especial na mesa, não assegura a simetria das formas regulares, ressalva-se o aspeto bastante realista do «casal» de pombos.

Como verificamos, a inclusão da mesa redonda escapa a uma série de tensões espaciais que facilmente se refletem nas mesas retangulares. A altura do observador torna-se, por isso, a variável principal na representação deste tipo de dispositivo. Com efeito, um círculo colocado na horizontal e visto em perspetiva assemelha-se a uma elipse, cuja proporção varia de acordo com a altura do observador; nestas circunstâncias, seja qual for o lado do dispositivo que se aborde, a sua representação estrutural é sempre igual. Trata-se de um dispositivo incomparavelmente mais apto para a sugestão de estabilidade do que para a impressão de profundidade. Se existe algum género de tensão compositiva no conjunto de «natureza-morta» da pintura madeirense, ela deve-se à colocação e distribuição dos objetos: a vela está ao centro, numa posição vertical, mas demasiado aproximada da berma; os outros objetos materializam apenas linhas oblíquas, ângulos instáveis; os pombos parecem debater-se contra o facto de possuírem as patas atadas, e nesse ato resvalam para fora da mesa.

Não significa que a sensação de profundidade não exista e não se manifeste na representação deste tipo de dispositivo. Ela existe, mas é essencialmente notada, não pelo desenho da sua estrutura básica, mas pelo modo, mais ou menos subtil, como a luz e a sombra atuam no plano horizontal. No caso desta *ara* coberta, assistimos a uma situação bastante verosímil e típica das naturezas-mortas. A borda proximal da mesa está mais iluminada, denotando um brilho mais intenso na aresta e nos vincos da toalha que transitam para a posição vertical, percebendo-se uma progressiva perda de contraste e de luminosidade à medida que olhamos para a parte mais afastada da mesa. O trabalho mais descritivo, definido e acentuador dos contrastes, incide na parte mais próxima, nomeadamente na toalha e nos objetos, reservando-se à parte mais afastada um tratamento mais atmosférico.

Móvel-estante

A designação *móvel-estante* refere-se, aqui, a uma diversidade de peças de mobiliário cujo plano superior cumpre, geralmente, a função da *estante*, conforme esta era entendida durante o século XVI.

«No Portugal de Quinhentos em que, por um lado, a Fé era viva e a oração e meditação diárias apoio indispensável e, por outro lado, a difusão do livro impresso começara já a atingir mais largos estratos da população, havia de tornar-se indispensável a existência de móveis domésticos adaptados à colocação dos livros durante a oração e a leitura (feitas de pé ou de joelhos) e a sustentar, ou arrumar, os pesados códices, que ainda então correntemente se usavam no ensino e nas práticas religiosas. De resto para determinadas cerimónias da Igreja como, por ex., casamentos, existiriam móveis deste tipo substituindo os habituais genuflexórios onde se ajoelhavam noivos e padrinhos. É muito explícita, a tal respeito a já alusiva descrição das bodas do infante D. Duarte (...):

“...estava posto o sitial [estante] com hum pano rico de brocado, que cobria o chaõ, e em cima [do pano] quatro almofadas de brocado: nas dos meyo estavam os Esposados, e de hum parte ElRey, e da outra a Duqueza, e sobre o mesmo pano estavaõ de traz de joelhos o Infante Cardeal; o Infante D. Luiz...” (...)

O “sitial” era, pois, uma espécie de estante (...) atrás, provavelmente, sem apoio próprio para os joelhos, posto que substituído pelas almofadas.

Irene Quilhó denomina “reclinatório”, parece que inexactamente, este tipo de móvel pousado no solo e servindo, em princípio, por ter altura adequada e o tampo inclinado, para conveniente colocação de Livros de Horas, devocionários, Bíblias, etc., quando se rezava, lia, ou assistia a ofícios religiosos. Como se verá no decurso do texto, tais móveis, de facto, tanto tinham tampo inclinado como horizontal, e os documentos coevos apelidam-nos comumente de “estantes”, como a outros móveis, muito diferentes, destinados a suporte e arrecadação de livros. “Reclinar” tem a acepção de “recostar” (na almofada, no encosto, no leito) e não de ter tampo inclinado para apoiar os cotovelos ou livros de orações. Por isso não deverão tais trastes, parece, chamar-se “reclinatórios” mas sim “estantes”, que eram, sobretudo, utilizadas nas câmaras e capelas domésticas. Naquelas muitas vezes se substituíam por escabelos [bancos], ou pequenas mesas, que pela reduzida altura se tornavam, contudo, incómodos para quem rezava ou lia, ajoelhado no chão sobre coxim, ou na alcatifa».³⁴⁵

Com efeito, na pintura, o dispositivo que designamos *móvel-estante* encontra-se fortemente associado à presença de livros, embora também se constate, com menor frequência, associações entre o *móvel-estante*, os livros e os instrumentos de escrita

³⁴⁵ FERRÃO, 1990, vol. 2, pp. 348-349.

(como aliás já verificámos na pintura de Frei Carlos que representa *S. António e o Menino*). A inclusão destes elementos sugere um ato, momento ou circunstância de leitura, e, eventualmente, de escrita. Isso deve-se ao facto, já declarado por Bernardo Ferrão, de a leitura ser uma das mais diretas expressões da atitude devocional ou meditativa, isto é, da literacia, do saber e da cultura das «personagens» retratadas. Esta componente simultaneamente simbólica e cultural da representação do livro, não deve ser esquecida.

A leitura é um ato que não exige, obrigatoriamente, o contacto direto com o livro, se bem que requer que ele se encontre aberto e imóvel. O ato em si, exige que se olhe diretamente para ele, o que quase nunca se verifica nas pinturas. Trata-se, na maioria dos casos, e sobretudo nas *Anunciações*, de uma estratégia narrativa que se aduz à *pose* da figura, indicando uma ação repentinamente interrompida. Noutros casos é apenas *pose*, como melhor se percebe nos retratos. A figuração do livro nestas circunstâncias decorre de uma operação humana que implica a imobilidade do objeto, e nos situa numa espécie de zona de contemplação híbrida: o objecto poderá estar em uso, mas também poderá estar em inação. Esta situação não sucede com o ato da escrita. Os instrumentos em repouso *evocam* o ato, mas estão claramente inativos.

No entanto, tudo isto radica em questões laterais, interferidas pelo tema e pelas figuras. A interferência desaparece a partir do momento em que a proximidade com o detalhe faz esquecer a presença da figura e nos damos conta do fascínio exercido pela presença do livro aberto. Alguns séculos mais tarde, Vincent Van Gogh realizou uma das naturezas-mortas independentes que melhor exprime, de acordo com a sua época e personalidade, a essência íntima desse momento de confronto: a *Natureza-morta com bíblia*, de 1885 (Fig. 100).

Nas pinturas portuguesas, os temas pictóricos nos quais surge o livro aberto são os mais diversos, com particular destaque no *Retrato*³⁴⁶ e na *Anunciação*,³⁴⁷ mas também na *Virgem e o Menino*,³⁴⁸ na *Aparição de Cristo à Virgem*,³⁴⁹ no *Pentecostes*³⁵⁰ e em diversos *Temas Hagiográficos*.³⁵¹

³⁴⁶ Cat. 33-38.

³⁴⁷ Cat. 59-117.

³⁴⁸ Cat. 43, 44, 47.

³⁴⁹ Cat. 262-272.

³⁵⁰ Cat. 274-287.

³⁵¹ Cat. 299-369.



Fig. 100. *Natureza-morta com Bíblia*. Vincent Van Gogh. 1885.
Van Gogh Museum/Vincent Van Gogh Foundation, Amsterdam.

O livro aberto não adquire presença unicamente sobre mesas, móveis ou qualquer tipo de prancha colocada na posição horizontal, embora, neste momento, dediquemos a atenção exclusivamente a estes dispositivos. A *pintura de retrato* oferece-nos vários exemplos de livros abertos sobre móveis cobertos com tecidos. Dentro da estratégia do *retrato devocional*, estes móveis cumprem a função de *estante de oração*. Em todas estas pinturas, a «natureza morta com livro aberto» encontra-se junto a uma das margens laterais. A sua dimensão é considerável se tivermos em conta toda a extensão dos panejamentos que cobrem os dispositivos, atingindo a margem inferior das pinturas. Assim, conferem maior destaque ao códice que se apresenta pousado na parte superior do dispositivo, sublinhando, como é claro, a solenidade do ato devoto do retratado. O códice apresenta-se geralmente em *escorço*, mas é sobretudo nos panejamentos que os pintores aprimoram o seu trabalho, ao representar laboriosos *brocados* e padrões decorativos característicos da época, como se pode ver no *Retrato do Príncipe João e São João Baptista*, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 101), e nas duas versões do *Retrato de D. João III* pintadas por Lourenço de Salzedo (atr.), uma delas pertencente ao Mosteiro da Madre de Deus (Fig. 102) e a outra ao Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 103).

Note-se, ainda nestes exemplos, como o plano imediatamente posterior aos dispositivos se concretiza pelas vestes dos retratados e por cortinas pertencentes ao espaço. O obscurecimento destes elementos e do restante plano de fundo, cria um contraste abrupto com as páginas brancas-amareladas dos códices, salientando ainda os topos dourados das mesmas, bem como os laboriosos *brocados*. No caso da última obra referida não se fica indiferente ao impacto dramático que provoca ao opor um panejamento de cor carmim contra as vestes negras do monarca.



Fig. 101. *O Príncipe e S. João Baptista*. Mestre da Lourinhã (atr.). 1515-18.

Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 34)

Fig. 102. *Retrato de D. João III com S. João Baptista*. Lourenço de Salzedo (atr.). 1557-70.

Coro do Mosteiro da Madre de Deus, em Lisboa. (cat. 36)

Fig. 103. *Retrato de D. João III com S. João Baptista*. Lourenço de Salzedo (atr.). 1565-70.

Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 38)

Nas pinturas que retratam a *Anunciação* constatamos muito exemplos desta mesma sugestão de leitura devota, sendo que a inclusão dos dispositivos suportando livros abertos se faz de maneira bastante variada. Nem sempre se verifica a presença autónoma do livro em relação ao seu manuseamento por parte da Virgem, mas constata-se muitos exemplos em que é evidente a desunião com o gesto. Nestes casos, o efeito de presença do livro ganha particular destaque, atingindo, em várias pinturas, um nível verdadeiramente admirável.³⁵²

Já comentamos algumas obras em que isto sucede, quando referimos a inclusão de livros em estantes de chão, como a *Anunciação* da Oficina de Jorge Afonso, do Museu de Setúbal (Fig. 79), e a *Anunciação* de Mestre desconhecido, do Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 77). Interessa perceber que, nessas obras, o dispositivo apresenta-se parcial ou integralmente coberto com um tecido e exibe uma face totalmente de frente. Contudo, verifica-se uma diferença importante entre elas, pelo facto de as faces laterais se inclinarem em direcções opostas. A perspectiva do dispositivo da pintura de Setúbal procura acompanhar a representação perspética do espaço geral, à semelhança do que sucede na *Apresentação do Menino no Templo* de Garcia Fernandes. Por seu turno, a pintura do Museu de Arte Antiga reporta-se a uma visão mais

³⁵² Cat. 59, 60, 69, 70, 77, 79, 80, 84, 85, 88, 95, 103, 104.

particular, de alguém que olha o dispositivo de frente, comprometido com outra forma de espacialização, sem manifesta relação direta com o espaço retratado. A perspectiva deste conjunto não permite ver a aresta lateral da parte superior, apenas nos dá a indicação da orientação da face lateral ao mostrar as arestas da base saliente do móvel.

Nestas duas obras podemos, também, observar duas formas típicas de exposição do livro aberto, *sobre um tecido* ou *sobre uma almofada*. Há, ainda, uma terceira forma de apresentação, depurada e simples, que se realiza diretamente sobre o móvel.

Alguns dos detalhes mais interessantes destas três tipologias encontram-se nas seguintes pinturas: *Anunciação* dos Mestres do Retábulo da Sé de Viseu, preservada no Museu Grão Vasco (Fig. 104); *Anunciação* de Garcia Fernandes, do Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 105); *Anunciação* de Mestre desconhecido, do Museu Francisco Tavares Proença Júnior (Fig. 106); *Anunciação* de Gaspar Vaz, do Museu Nacional de Soares dos Reis (Fig. 107).

Na pintura dos Mestres do Retábulo da Sé de Viseu, o dispositivo integra-se a cerca de um terço da largura do painel, na parte de baixo. O ponto de vista dos objetos é alto, o que torna clara a intenção do pintor descrever a «topografia» da superfície conturbada do pano, cuja cor azul-petróleo, associada ao debruado a ouro, lhe confere grande beleza. O resultado visual dessa «topografia» é sugestivo de uma «agitação» ou «conturbação», que encontra vários ecos nos outros drapeados, designadamente os que cobrem o anjo e a Virgem, ou os do leito. Esta «agitação» também se revê nas páginas do livro, parecendo desfolharem-se com a simples força da gravidade. Repare-se como o pintor se empenha na representação de uma dessas páginas em *escorço*, conferindo um especial requinte expressivo ao detalhe.

A suportar este conjunto está um banco ou escabelo cuja colocação é um pouco ambígua, uma vez que a base das suas pernas tenta acompanhar a perspectiva dos ladrilhos desenhados no chão, porquanto a aresta proximal do tampo apresenta uma ligeira inclinação, parecendo corresponder melhor à observação de uma situação real. Ao representar as duas faces laterais do tampo do dispositivo, o pintor decide que nenhuma delas se deve colocar na horizontal. Como se pode ver na pintura, e também na fotografia que reproduzimos (Fig. 104), a aresta proximal do dispositivo não deixa dúvidas quanto à sua ligeira inclinação, que se verifica no sentido correto e de acordo com a percepção direta de um objeto real.

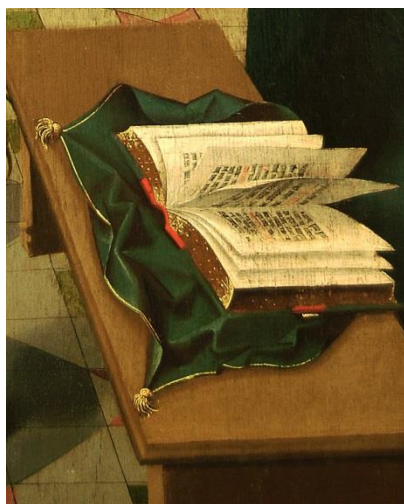


Fig. 104. *Detalhe de Anunciação*. Mestres do Retábulo da Sé de Viseu (Vasco Fernandes e Francisco Henriques?). 1501-06. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 60)

Fig. 105. *Detalhe de Anunciação*. Garcia Fernandes. c. 1535-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 84)



Fig. 106. *Detalhe de Anunciação*. Mestre desconhecido. Museu Francisco Tavares Proença Júnior. (cat. 59)

Fig. 107. *Detalhe de Anunciação*. Gaspar Vaz. c. 1530. Câmara Municipal do Porto – em depósito no Museu Nacional de Soares dos Reis. (cat. 77)



Fig. 108. *Detalhe de Aparição de Cristo à Virgem*. Frei Carlos. 1529. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 262)

Fig. 109. *Detalhe de Aparição de Cristo à Virgem*. Mestre desconhecido. Primeira metade do século XVI. Museu de Arte Sacra do Funchal/Diocese do Funchal. (cat. 267)

No caso da *Anunciação* de Garcia Fernandes, o livro (Fig. 105), que mostra os seus topos dourados e uma encadernação vermelha, coloca-se sobre uma almofada verde que possui finas decorações desenhadas numa tonalidade verde mais clara. Dessa almofada pendem duas expressivas «franjas» de fio dourado. O conjunto encontra-se sobre um pequeno móvel/estante do qual apenas vemos a parte traseira. A sua posição é completamente oblíqua em relação ao espectador e ao espaço geral, mas, naturalmente, orienta a sua frente para a Virgem. A sua integração no painel ocorre junto à margem esquerda. É um detalhe marginal que se encontra ligeiramente cortado por essa mesma margem. O ponto de vista é bastante diferente da pintura anterior, pois vemos a maior parte do livro em *escorço*, ou seja, observado de um ponto de vista extremamente baixo, com exceção de uma página que, com grande naturalidade, se encontra levantada e ligeiramente curvada.

Um pouco à direita, as vestes da Virgem estabelecem uma barreira cujos tons violáceos escuros contrastam com as páginas do códice. Imediatamente atrás, um livro preto, fechado, apoia-se numa estante/oratório que na sua parte inferior ostenta uma decoração de duas cabeças animais; mais à direita, um recanto de arquitetura, parcialmente obscurecido, cujas paredes se apresentam sulcadas, estriadas, pela junção de tijolos, completando o plano de fundo.

No mesmo contexto do livro sobre a almofada, não poderemos deixar referir a *Anunciação* pintada por Mestre desconhecido do Museu Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco (Fig. 106). Trata-se de uma obra precoce no contexto português (c. 1500), na qual se vê um livro sobre uma almofada bordada, por sua vez colocada sobre uma espécie de coberta bordada e rendada, ao que parece propositadamente concebida para cobrir a estante de chão. Vemos aqui aplicada, e exacerbada, a função sinalética da coberta, não apenas pela brancura imaculada que oferece, mas também pela riqueza e delicadeza (feminina) da sua manufatura. É uma função que já vimos, de passagem, nas *Anunciações* acima analisadas. Desta vez, o *escorço* do códice é de uma realização notável, não obstante a inverosimilhança da sua sustentabilidade naquela posição e as desarticulações construtivas do próprio móvel e espaço circundante.

O detalhe da *Anunciação* de Gaspar Vaz encontra-se parcialmente cortado pela margem direita da pintura (Fig. 107). Apresenta-nos um livro encadernado a vermelho sobre um móvel, do qual apenas vemos os frisos superiores. O livro encontra-se levantado em relação ao plano horizontal, talvez por ação de um outro objeto que não

vemos, para que melhor se contemple as suas páginas, as quais se encontram ligeiramente levantadas e arqueadas. A orientação do dispositivo é oblíqua, parecendo acompanhar uma exígua porção do fundo arquitetónico que também se encontra oblíquo junto à margem. A inclusão do detalhe nesta posição traz à pintura um efeito de espacialização que de outra forma ela não teria, dado que os planos de fundo da *câmara* se apresentam completamente de frente, com exceção da referida porção de parede que se representa oblíqua. Este conjunto é interessantíssimo pela sensação de espacialidade e de atmosfera que nos transmite. O detalhe é expressivo de um grande depuramento e serenidade espiritual, pesem embora os retoques de restauro incipientes (e distrativos) que se fizeram junto à margem direita, em especial sobre o códice, desvirtuando o trabalho original.

O tema da *Aparição de Cristo à Virgem* possibilitou desde sempre, aos pintores e aos ideólogos da pintura, a sugestão da «leitura devota». Neste domínio temático possuímos duas «naturezas-mortas com livros» verdadeiramente notáveis: pertencem à *Aparição de Cristo à Virgem* de Frei Carlos, realizada em 1529, atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 108), e à *Aparição de Cristo à Virgem* de Mestre desconhecido, realizada na primeira metade do século XVI, obra pertencente à Diocese do Funchal e atualmente no Museu de Arte Sacra do Funchal (Fig. 109).

Em ambas, a representação da mesa-estante surge junto às margens direita e inferior do painel. De igual modo se percebe, nos seus dispositivos integrados, um ponto de vista forçado, nomeadamente da face lateral, considerando que a aresta mais próxima se apresenta na posição horizontal para acompanhar a perspetiva dos ladrilhos do chão - conforme sucede noutras pinturas. Têm em comum a colocação de um livro aberto sobre um tecido branco que deixa cair uma das suas pontas sobre a aresta frontal da mesa. Além disso, em ambas as pinturas o plano de fundo surge imediatamente a seguir ao dispositivo, pelas vestes azuis escuras ou carmim da Virgem.

Para além das similitudes construtivas, há diferenças assinaláveis entre as duas pinturas. Na primeira devemos notar o ponto de vista extremamente baixo do livro, a imensa delicadeza e atenção aos *micro detalhes* do tecido branco. É digna de nota a aparente naturalidade como uma porção desse tecido repousa sobre o livro, como que a travar uma página cuja curvatura exprime uma certa pressão e tendência a erguer-se. A precisão do desenho e o tratamento dos cambiantes de luz do debruado a ouro e das pérolas que se prendem nas vestes azuis da Virgem são notáveis, já para não nos alargarmos sobre os aspetos da cor, também admiráveis nesta pintura.

Na segunda pintura verifica-se, de imediato, a inclusão, muito pouco habitual, de um gato sob a mesa; a sua descrição formal não é inteiramente bem conseguida. Do ponto de vista artístico, técnico e compositivo, ressalta, sobretudo, o exímio tratamento da aparência da madeira, a ação bem doseada da luz e da sombra, a belíssima resolução da página escrita, vista em escorço, e de uma outra, que se levanta para ostentar uma iluminura, na qual vemos uma figura que ergue uma espada. Note-se ainda a impossibilidade de representação do formato do tecido, isto se consideramos que ele deveria possuir a configuração retangular. Com efeito, se uma das suas laterais segue a direção da aresta do dispositivo, a outra deveria, também, acompanhar a aresta do dispositivo que lhe corresponde.

No tema *Pentecostes* e nos diversos *Temas Hagiográficos* é frequente a evocação do ato de leitura pela inclusão do livro aberto sobre um dispositivo horizontal. Para não tornar esta exemplificação demasiado exaustiva, assinalamos apenas alguns casos de maior interesse, sendo que alguns são oriundos de temas já comentados no espaço dedicado aos altares da eucaristia (Fig. 91-92). No contexto do tema *Pentecostes* importa referir duas pinturas, pela inusual tipologia de mesa que nos apresentam: uma mesa-estante com armação de ferro. Falamos do *Pentecostes* de Mestre desconhecido (Oficina de Lisboa?) que integra o Retábulo do Altar Mor da Sé Catedral do Funchal (Fig. 110), e do *Pentecostes* atribuído a Jorge Afonso, obra de 1515, do Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 111).



Fig. 110. *Pentecostes*. Mestre desconhecido (Oficina de Lisboa?). c. 1512-17. Sé Catedral do Funchal. (cat. 274)



Fig. 111. *Detalhe de Pentecostes*. Jorge Afonso (atr.). 1515. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 275)

Quanto à primeira pintura, conseguimos perceber que sobre a mesa-estante se encontra uma almofada e sobre ela um livro aberto, cuja posição parece estar mais de acordo com a sua exibição do que com o ato de leitura por parte da Virgem. Por trás desses elementos, à semelhança do que sucede em vários casos já vistos e que também se verifica no *Pentecostes* atribuído a Jorge Afonso, estabelece-se uma «cortina» de panejamentos de tonalidade azul escura que cria um forte contraste com a «natureza-morta».

A pintura *Pentecostes* é uma obra estranha cuja composição resulta da junção algo arbitrária de duas pinturas *quinhentistas* distintas, em proporções diferentes. Uma mesa-estante, na qual pousa um livro aberto sobre um pano, que cobre totalmente o tampo, situa-se na parte de baixo do painel, mais ou menos alinhada pelo terço do lado esquerdo. A «natureza-morta» cortada encontra-se do lado esquerdo, no preciso ponto de contacto com a outra secção de obra.

Um aspeto importante, relativo à integração do dispositivo na representação, é o alinhamento do centro da mesa com o ponto de fuga do espaço geral, facto verificável através do desenho do pavimento. Com efeito, este detalhe rege-se pela configuração simétrica do dispositivo e do livro que se ajusta à orientação do plano horizontal, resultando na confluência das linhas laterais para um ponto de fuga «central». A isto acrescenta-se o *escorço* do livro, decorrente do ponto de vista baixo a partir do qual é representado. O resultado geral é uma «natureza-morta» angulosa, que manifesta, sobretudo, a preocupação do pintor com a espacialidade do conjunto. Este é um aspeto que se vê reforçado pela nítida demarcação da sombra projetada a partir da perna direita da mesa, percorrendo a porção de tecido que aparece no chão, modelando a sua curvatura e estendendo-se depois pelos ladrilhos, até desaparecer.

A *sugestão*, ou a *evocação*, do ato de escrita é rara na pintura portuguesa, embora esteja presente em certos temas hagiográficos que envolvem a presença de evangelistas ou de santos doutores.³⁵³ Uma obra deve ser distinguida neste preciso contexto: intitula-se *S. Tomás de Aquino*, foi realizada por Mestre desconhecido, c.1525-40, e hoje pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 112).

Como o próprio título indica, a pintura é dedicada a Tomás de Aquino, santo figurado de corpo inteiro em primeiro plano. Por esse motivo integra, em segundo plano, uma série de atributos e acessórios caracterizadores do seu saber e da sua

³⁵³ Cat. 351, 357, 369.

notoriedade literária.³⁵⁴ A figura encontra-se centralizada, ocupando a maior parte do painel. Consequentemente, ela impõe uma compartimentação das suas áreas laterais, que adquirem uma tensão vertical. À esquerda, o pintor integrou um conjunto de livros amontoados, fechados, sobre um dos quais sobressai um par de óculos, e, à direita, um conjunto composto por um livro reclinado, uma pena e um tinteiro com uma pena colocada no seu interior. Tudo isto sobre uma mesa baixa, que atravessa toda a largura do painel, da qual se vêem apenas escassas partes. O posicionamento da aresta proximal do móvel é frontal, rigorosamente horizontal, no entanto, a colocação relativa das pernas denota algum desfasamento entre a parte esquerda e a parte direita.

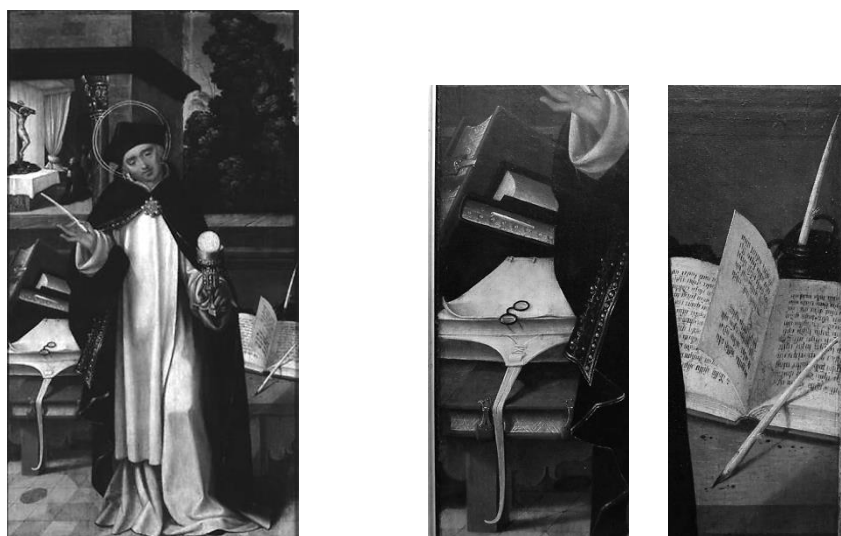


Fig. 112-112a-112b. S. Tomás de Aquino – Detalhes da Fig. 112. Mestre desconhecido. c. 1525-40.
Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 369)

Temos, assim, dois detalhes de «natureza-morta» (112a-112b) que se limitam por múltiplas barreiras formais e pelo limite físico do suporte, suscitando uma contemplação independente, pesem embora as relações iconográficas que se podem estabelecer. São visões de conjuntos singulares, que suscitam a sucessiva *focagem* (atenção e nitidez) de instâncias particulares. A representação dos óculos, em singular equilíbrio na borda do livro (uma verdadeira natureza-morta dentro da natureza-morta), ou a pena recostada no livro (aparentemente responsável pelas diversas manchas de tinta que se identificam sobre a mesa), atestam uma presença e uma espacialização mais

³⁵⁴ «Thomas Aquinas has been called *the most saintly of the learned and the most learned of the saints*». (FERGUSON, 1961, p. 145) «Cedo se tornou um extraordinário teólogo (...) Tomás de Aquino dedicou a sua vida ao ensino, à escrita e aos assuntos da Igreja» (RÉAU, 1999-2002, vol. 5, pp. 281-285).

sensível, em grande parte devedoras ao interesse e capacidade técnica do pintor na representação das sombras projetadas. Isto contribui substancialmente para o carácter poético e íntimo dos atos evocados na pintura de S. Tomás de Aquino, carácter que se origina, visualmente, numa articulação consciente entre as áreas iluminadas, com alguma intensidade, e os fundos escurecidos.

Pequenas bancas integradas em primeiro plano

Em algumas pinturas portuguesas do tema *Virgem e o Menino* ou *Virgem do Leite*, verifica-se a inclusão de artefactos e elementos naturais sobre pequenas bancas.³⁵⁵ Essas bancas inserem-se num plano de representação anterior ao das figuras e junto à margem inferior, bem ao estilo de conhecidas obras norte-europeias do mesmo tema, de pintores como Joos van Cleve (Fig. 6) ou Goossen van der Weyden (Städel Museum), embora esta estratégia compositiva também se verifique em pinturas italianas, como as de Carlo Crivelli (Accademia Carrara), por exemplo. Contudo, nos casos portugueses lidamos com uma qualidade de pintura claramente inferior.

As escassas obras portuguesas remanescentes, que apresentam esta tipologia de integração da «natureza-morta», indicam a possibilidade de se tratar de um modo de estruturação pictórica que tem como base um modelo ocasional e não um método de construção amplamente difundido em Portugal.

Na pintura intitulada *Virgem e o Menino*, realizada por Mestre desconhecido, que se conserva no Museu Nacional de Machado de Castro (Fig. 113), verifica-se uma acentuada proximidade entre as figuras e o conjunto de «natureza-morta», que se constitui por uma pêra com pedúnculo, ao qual se prende uma folha, um livro fechado, um livro aberto e uma pequena taça contendo flores e frutos (rosas, maçãs e peras?).

Não obstante o facto, incontornável, de o livro aberto sugerir sempre um momento de leitura, interessa perceber que, enquanto conjunto de objetos, esta «natureza-morta» não indica uma lógica de ação concreta, adquirindo um carácter bastante mais *icónico* do que *narrativo*, o que aliás se revê na própria pintura. A presença destes elementos parece justificar-se mais facilmente pelo seu carácter simbólico e/ou decorativo, mas, também, pelo desígnio artístico de construir um vigoroso contraste sensível de diferentes «planos» de profundidade.

³⁵⁵ Cat. 43, 47, 45, 46.



Fig. 113. *A Virgem e o Menino*. Mestre desconhecido. Segunda metade do século XVI.
Museu Nacional de Machado de Castro. (cat. 47)

Nesta pintura a posição do dispositivo manifesta a colocação centralizada do observador em relação à mesa e um sentido do olhar que é rigorosamente perpendicular a ela. Traduz uma presença concreta, verosímil, plausível. Este é o posicionamento típico do dispositivo nas naturezas-mortas autónomas.

Neste tipo de integração está patente a intenção de explorar a representação de um espaço situado entre o espectador e as figuras. Como é natural, admitimos que a «natureza-morta com livros, pera e flores» se insere no plano da «realidade» da Virgem que segura o Menino. Contudo, estes elementos adequam-se melhor ao plano de realidade do espectador do que ao plano «ficcional» da imagem. Precisamente, em prol da construção da presença da figura sacra, a composição espacial de *A Virgem e o Menino* demarca dois planos de distanciamento que, no contexto artístico da época, não poderiam manifestar-se de forma mais extrema; dois «planos», por assim dizer, contrastantes e «antagónicos», que correspondem a duas temáticas de pintura, as quais mais tarde se irão autonomizar: a *natureza-morta* e a *paisagem*.

Como mostra Victor I. Stoichita, o primeiro sintoma dessa autonomização é a utilização daquilo que aqui designamos *dispositivo de presença* como uma «moldura-imagem», isto é, como uma espécie de «fronteira da imagem, feita imagem». Os dispositivos que, desde cedo na pintura europeia, destacam e enquadram aqueles temas (mesa - *natureza-morta*; janela - *paisagem*), surgem muitas vezes em efetiva «correspondência estrutural» com as margens da própria pintura.³⁵⁶ Esta tipologia estrutural de «natureza-morta integrada» constitui, quase sempre, aquilo que Stoichita

³⁵⁶ STOICHITA, 2000, pp. 41-71.

designa como «imagem-moldura», ou seja, um *tema-dispositivo*, intermediador da pintura com o seu exterior, precisamente da mesma forma que o parapeito e as laterais da janela (explicitamente desenhados mais atrás na pintura que referimos) demarcam a realidade do interior e do exterior.

Se a janela exprime naturalmente esta sensação de «lançar o olhar para um exterior», para fora, para longe, o balcão da «natureza-morta marginal», colocado em primeiro plano, não só acentua a sensação de «intervalo de espaço» perto/longe, como exprime a possibilidade de uma «inversão» ou «retraimento» do olhar, dando-lhe motivos para recuar ao tangível, ao mundo conhecido e diretamente experienciado. A «natureza-morta» que ora comentamos parece querer contribuir para materializar um lugar de *transposição virtual do olhar* entre aquilo que apenas se imagina poder alcançar e aquilo que efetivamente se pode tocar.

Isto tem consequências tanto na produção de sentido da imagem sacra como, ao mesmo tempo, parece refluir da «leitura» cristã do mundo. A «leitura simbólica» alicerça-se, precisamente, na ideia de *manifestação tangível* do intangível, na ideia (decerto paradoxal) de uma possível *corporalização* do *incorporalizável*.³⁵⁷

Esta dualidade *tangível/intangível*, *corporal/incorpóreo*, *material/espiritual*, encontra expressão na relação visual que se estabelece com a pintura, entre aquilo que está perto e «ao alcance», no mundo terreno, e aquilo que está «para lá» dos objetos comuns que o espectador conhece sobejamente, quer visualmente, quer sensivelmente, pelo tato, pelo cheiro e, mesmo, pelo sabor e som do seu manuseamento.

Uma outra pintura de interesse, neste contexto, é a *Virgem e o Menino* de Mestre desconhecido, do Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo (Fig. 114-114a). Trata-se, também nesta obra, de uma imagem de carácter *icónico*. Retrata a Virgem (pouco mais de meio corpo) segurando o Menino com as duas mãos. Embora com alguma dificuldade, devido ao fraco estado de conservação da pintura,³⁵⁸ pode discernir-se que no «fundo» da imagem se representam duas cortinas abertas e presas na lateral, no intermédio das quais surgem as figuras. No canto inferior direito deste painel, encontra-se um *bouquet*, composto de flores diversas, dentro de uma jarra cerâmica, e algumas ramagens e flores pousados sobre um pequeno móvel.

³⁵⁷ Refletimos sobre o processo de simbolização dos objetos no cap. 4.6.

³⁵⁸ A pintura encontra-se bastante alterada, em relação ao que se possa imaginar do seu aspeto original, apresentando muitas perfurações (xilófagos), enxertos de madeira, retoques e um acentuado escurecimento da camada cromática da área do fundo.



Fig. 114 - 114a. *Virgem e o Menino*. Mestre desconhecido – *Detalhe da Fig. 14*. Século XVI.
Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo. (cat. 46)

Este móvel posiciona-se em paralelo com a margem inferior da pintura. Ao contrário do que sucede na *Virgem e o Menino* do Museu Machado de Castro, o dispositivo integrado exhibe a sua face lateral esquerda, mantendo a aresta proximal paralela ao limite inferior da pintura, pelo que, segundo as experiências por nós conduzidas,³⁵⁹ só poderá resultar como efeito lateral de uma perspetiva mais ampla. O que está de cordo com o *campo* da restante imagem, tal como acontece em outras pinturas que já analisámos.

No respeitante ao modo de representação dos objetos, estamos perante um jogo de modelação das formas que se faz, principalmente, com recurso a contrastes de cor e de valor dos materiais, sem procurar descrever uma luminosidade específica; não existem sombras projetadas, e as sombras próprias possuem uma intensidade fraca, apenas a suficiente para criar uma breve sugestão de volume.

O conjunto de natureza-morta não sugere o decurso de qualquer ação nem evoca qualquer ato. É simultaneamente decorativo e simbólico.³⁶⁰ Coloca-se em primeiro plano, interpondo-se (por assim dizer) entre o espaço do espectador e o das figuras sagradas. Mas, a sua contemplação implica, claramente, um desvio do centro da pintura. É completamente marginal, desviante das figuras, desafiando a atenção do espectador perante a delicada descrição e morfologia da flora. O fundo, em parte obscurecido, em

³⁵⁹ Ver pp. 168-169 do nosso estudo.

³⁶⁰ Considerando os pressupostos simbólicos deste motivo «de natureza-morta» na iconografia mariana, vemos como funciona enquanto espécie de *analogia nobilitante* de uma visão sagrada. Os pressupostos simbólicos fundamentais da jarra com flores na iconografia mariana serão elucidados no cap. 4.6. do nosso estudo.

parte constituído pelo drapeado das vestes encarnadas da Virgem, estabelece-se imediatamente a seguir ao dispositivo, coadjuvando o «efeito natureza-morta» e permitindo acentuar os contrastes cromáticos, aos quais este conjunto deve boa parte da sua beleza.

Mesas de apoio

Por *mesas de apoio* designamos algumas peças de mobiliário (*mesas baixas, escabelos e contadores*) que encontramos em representações pictóricas portuguesas dos temas: *Morte/Trânsito da Virgem, S. Cosme e S. Damião e Cura Miraculosa do Cardeal*. São sete obras, sete detalhes (Fig. 115-121). Estas pinturas têm em comum o facto de nelas se integrarem conjuntos de «natureza-morta» com alimentos e artefactos próprios para a sua preparação e consumo.

Estes conjuntos sugerem um ato de assistência «terapêutica» ou «curativa» às pessoas que, por algum malefício de saúde, agonizam no leito. Porém, nada obsta que a esses alimentos e artefactos se atribua um significado simbólico de algum modo relacionável com as cenas retratadas.

Todos estes detalhes constituem excelentes exemplos de «naturezas-mortas integradas» na pintura portuguesa, quer pelo forte sentido de agrupamento e composição que apresentam, pelas características excelsas de representação pictórica, quer pelo tratamento plástico e pela sua *autonomia relativa*.

Neste momento, devemos observar, com objetividade, apenas as semelhanças e/ou diferenças estruturais existentes, nomeadamente no que concerne o modo de integração dos *dispositivos de presença*, o ponto de vista mediante o qual foram representados e os «fundos». Estas «naturezas-mortas» encontram-se frequentemente colocadas junto a um dos cantos inferiores do painel, integrando-se no primeiro plano de representação. Mas, por duas vezes (Fig. 115, 118) inserem-se em zonas que não são propriamente marginais. Podemos verificar neste grupo de detalhes que a orientação da prancha do dispositivo é variável, identificando-se apenas dois casos em que a aresta proximal do móvel se apresenta paralela à margem inferior (Fig. 117, 119), sendo que, nos restantes cinco casos, as arestas se apresentam oblíquas em relação ao quadro da representação.

É interessante notar diferenças subtis, mas conceptualmente significativas, no modo como os pintores integram a *mesa de apoio* no espaço geral da imagem.

Comecemos por observar as pinturas em que a aresta proximal do móvel se apresenta paralela à margem inferior: a *Morte de Virgem* de Mestres de Ferreirim (Fig. 117, 122) e a *Morte de Virgem* de Mestre de Arruda (Fig. 119, 123).



Fig. 115. *Detalhe de Morte da Virgem*. Oficina de Gregório Lopes (atr.). 1527. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 288)



Fig. 116. *Detalhe de Trânsito da Virgem*. Cristóvão de Figueiredo. 1525-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 289)



Fig. 117. *Detalhe de Morte de Virgem*. Mestres de Ferreirim. 1533-34. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 290)



Fig. 118. *Detalhe de Morte de Virgem*. Parceria Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes (atr.). 1538-40.

Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 291)



Fig. 119. *Detalhe de Morte de Virgem*. Mestre de Arruda. 1550-60. Igreja matriz de Arruda dos Vinhos. (cat. 293)



Fig. 120. *Detalhe de S. Cosme e S. Damião*. Garcia Fernandes. 1530-32. Museu Nacional de Machado de Castro. (cat. 319)



Fig. 121. *Detalhe de Cura Miraculosa do Cardeal*. Mestre desconhecido (Jorge Leal e Cristóvão de Utreque?). c. 1520.

Museu de S. Roque. (cat. 363)

No painel de Mestres de Ferreirim a «natureza-morta» integra-se no canto inferior esquerdo. A orientação que adquire dentro do espaço representado revela-se contraditória, dado que este está fortemente determinado pela orientação oblíqua do leito, elemento bastante influente na colocação das figuras. Por um lado, a orientação da *mesa de apoio* está vinculada à orientação da margem inferior da pintura, por outro, este posicionamento das duas arestas só poderá perceber-se, e representar-se realisticamente, de acordo com uma perspetiva mais ampla.

Na medida em que não há qualquer indício de contiguidade perspética entre a orientação das arestas do dispositivo e outras linhas de fuga, ou de organização do espaço geral, esta «natureza-morta» adquire, ao olhar do espectador moderno, um carácter de «detalhe deslocado», como se resultasse da transferência ou da «colagem» de uma «imagem-protótipo» extrínseca à composição. Ou seja, o paralelismo do dispositivo em relação ao quadro de representação, claramente descomprometido com a obliquidade do espaço representado, denota maior preocupação com um certo tipo de experiência visual do «arranjo de natureza-morta», em detrimento da coerência estrutural/espacial da grande composição. Aliás, torna-se também evidente uma dissociação entre o ponto de vista da «natureza-morta» e o ponto de vista do leito, sendo o primeiro claramente mais baixo do que o segundo.

A *autonomia relativa* deste apontamento deve-se tanto ao seu «isolamento» em relação às figuras como à subtil dissociação espacial que apresenta (o que indica claramente dois tipos de observador e de relação com a pintura). Para o «efeito-natureza-morta», que claramente possui, contribui a resolução da sua envolvente imediata, isto é, do seu fundo, que se concretiza pela roupa que cobre o leito.

A pintura *Morte da Virgem* da autoria do Mestre de Arruda, apresenta-nos algumas características de integração da «natureza-morta» semelhantes. Nomeadamente pelo facto de integrar apenas parte do *móvel de apoio*³⁶¹ junto a um dos cantos inferiores da pintura (neste caso, o direito), representando a face proximal desse móvel numa posição absolutamente paralela ao quadro de representação. Em comum têm a torção/

³⁶¹ Neste caso, trata-se de um tipo de móvel que Bernardo Ferrão designa de «contador»; a peça é analisada e reconstituída, conjecturalmente, a partir da pintura que ora analisamos: «Sendo poucos os elementos que se podem extrair da pintura, é duvidosa a exactidão da reprodução desenhada. O móvel tem formato paralelepípedo, ilhargas provavelmente planas, e frente composta por duas alturas de 3 gavetas (?) lisas, com puxadores de cordel (...) também este contador servia de mesa de apoio (como se vê na pintura) e de escrita, pois se lobriga um tinteiro pendente da gaveta da direita» (FERRÃO, 1990, vol. 2, pp. 390).

exibição de uma das suas faces laterais e o facto de o fundo se formar por panejamentos, se bem que, no presente caso, eles estabeleçam um plano assumidamente vertical.

Mas há diferenças significativas entre a estrutura destas duas pinturas e destes dois detalhes. Na pintura do Mestre de Arruda a orientação do móvel está relativamente de acordo com a do leito, pois o plano lateral deste último representou-se paralelo ao plano de representação. Todavia, a perspetiva do móvel é discordante em relação à perspetiva dos ladrilhos do pavimento, cujas linhas de fuga convergem para uma área limitada que se situa significativamente afastada do ponto de convergência das linhas, correspondentes a duas das arestas do móvel - a aresta lateral e a aresta da gaveta aberta (Fig. 123). Note-se, porém, que o ponto de convergência destas duas linhas encontra-se muito distante e alto, fora do painel, o que comprova que o pintor não terá estruturado o móvel de acordo como um método ou critério preciso, através do qual poderia criar uma visão relativamente unificada dos pontos de vista, mas sim livremente. Note-se, ainda, que existe concordância entre o posicionamento da aresta proximal do móvel e o posicionamento absolutamente horizontal das linhas transversais do pavimento.

Nesta pintura, são evidentes os desacertos perspéticos. E outros tipos de desacertos, especificamente na «natureza-morta», tais como as ligeiras discrepâncias que se verificam na amplitude das aberturas dos recipientes ou o não-parallelismo das linhas verticais da face vertical do móvel. Numa leitura primária, dir-se-ia que todos estes desacertos atestam a considerável incipiência do pintor em matéria de desenho estrutural-constutivo, sobretudo no que concerne ao espaço.



Fig. 122. *Morte de Virgem*. Mestres de Ferreirim. 1533-34. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 290)



Fig. 123. *Morte de Virgem*. Mestre de Arruda. 1550-60. Igreja matriz de Arruda dos Vinhos. (cat. 293)

Numa ótica moderna, que considera a *perspetiva*³⁶² como uma das mais importantes evoluções em termos de representação espacial, tal juízo corresponde à verdade. Mas, à luz do que temos visto em várias pinturas, é possível afirmar, também em relação à pintura do Mestre de Arruda, que a ideia de unificação perspética da «imagem pintada» não é considerada um requisito ou objetivo primordial. Em contrapartida, parece ter sido determinante, pelo menos nestes casos, e particularmente no detalhe da pintura de Mestre de Arruda, a intensificação da presença plástica e volumétrica da «natureza-morta» em primeiro plano. Aqui, ela alude a uma contiguidade entre o espaço do «mundo real» e o da «história recriada» na imagem. Além disso, denota outra forma de entendimento e de construção da espacialidade da «natureza-morta». Repare-se na colocação de uma série de elementos, como o prato, a faca e a gaveta aberta com o tinteiro pendurado, mas também nas pegadas dos utensílios que saem dos recipientes. Estes elementos constituem vectores e planos que penetram o «espaço aéreo», ou seja, formulam uma estrutura sensível que afirma possibilidades de expansão do dispositivo. Parece, até, haver ecos dessa mesma estratégia na parte superior da pintura, concretamente na distribuição dos *halos*, com orientações variadas, sobre a cabeça das várias personagens representadas.

Estes detalhes de objetos que «crescem» para fora de outros objetos, são traduções concretas de vectores, planos e volumes. «Crescem» para fora do próprio dispositivo e, sem dúvida, manifestam a tentativa de tornar sensível uma espécie de «desdobramento» do espaço. Surgem em oposição aos desacertos perspéticos que, tão avidamente (e, talvez, ingenuamente), o olhar moderno procura identificar. Além disso, o desígnio de um realismo material e sensível parece estar entre as prioridades do Mestre de Arruda. Especificamente nesta pintura, empenha-se na expressão da solidez, no tratamento da volumetria e na descrição atenta da incidência da luz sobre objetos materialmente diversificados, bem como se aplica na resolução da sombra própria e da sombra projetada sobre o móvel.

Nas restantes pinturas que integram *mesas de apoio*, vemos como o dispositivo (mesa ou escabelo) se integra numa posição oblíqua em relação ao plano de representação. Quase sempre acompanha, rigorosamente, a orientação do leito com o qual se emparelha e que lhes serve de fundo. O caso menos claro, ou mais subtil, neste tipo de posicionamento, é o da *mesa baixa* que se integra na *Morte da Virgem* atribuída

³⁶² Sistema de representação em boa parte determinado pela observação de um espaço a partir de um ponto de vista único e fixo.

à Oficina de Gregório Lopes (Fig. 9, 115, 124). A mesa apresenta a aresta proximal numa orientação que se aproxima da horizontal, mas, numa observação direta, ou numa imagem ampliada, não restam dúvidas de que é ligeiramente oblíqua em relação às linhas transversas/horizontais do pavimento, bem como ao próprio limite da pintura. Além disso, a perspetiva do dispositivo não procura estabelecer concordância com a do pavimento (Fig. 124).



Fig. 124. *Morte da Virgem*. Oficina de Gregório Lopes (atr.). 1527.

Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 288)

A aresta do leito apresenta uma ligeira curvatura, que faz com que, do lado esquerdo, acompanhe a ligeira inclinação da aresta da mesa. A representação da mesa materializa uma perceção correta ou plausível de uma situação real, pesem embora certas incoerências perspéticas, que identificamos no ponto de vista do recipiente de barro colocado na parte de cima. O plano de fundo que se estabelece para os recipientes é de grande importância para a presença cativante da «natureza-morta»; constitui um plano vertical imediatamente a seguir ao dispositivo; a sua cor azul estabelece um contraste com as cores quentes (brancos, terras, vermelhos) dos objetos (Fig. 9).

As restantes quatro «naturezas-mortas» mencionadas possuem um carácter estrutural um pouco diferente, por ser bastante mais acentuada a obliquidade dos dispositivos. O carácter angular destes conjuntos de «natureza-morta» deve-se,

essencialmente, à orientação do dispositivo, uma vez que a forma da maioria dos objetos deriva de sólidos de revolução e a sua disposição não estabelece angulosidades passíveis de criar tensão na orientação do espaço geral. A disposição dos objetos, por si só, presta-se a uma sensação de estabilidade, que ressalta caso sejam colocados sobre um dispositivo com uma outra orientação em relação aos limites do quadro. Veja-se, por exemplo, o arranjo da pintura intitulada *Trânsito da Virgem*, da autoria de Cristóvão de Figueiredo, do Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 116). No essencial, organiza-se em duas filas de objetos, marcadas por uma estratégia de alinhamento horizontal, bastante evidente, da primeira fila, alinhamento que sai reforçado pela colocação da faca debruçada, à esquerda.

Esta posição «esquinada» do tampo da *mesa de apoio* cria uma sensação de confronto com o espectador que é raro ver-se aplicada nas pinturas de naturezas-mortas autónomas. O vértice do móvel está dirigido para o espectador, sendo, por isso, «recebido» e «interpretado», psicofisicamente, como um elemento «agressor». Funciona mais como uma confrontação para quem avança do que como um plano de *interface* do olhar que «penetra no quadro».

Esta colocação deriva da obliquidade da composição geral das pinturas acima referidas. Nesse contexto, a colocação oblíqua do leito infere, de imediato, uma certa sensação de progressão dentro do espaço. A alternativa para a representação deste tema de carácter privado, no qual se preconiza a presença de uma série de pessoas em torno de um enfermo, seria recorrer ao artifício da perspetiva, o que naturalmente implicaria que se desobstruísse a visão de algumas das junções estruturais do espaço; isso acarretaria maiores dificuldades na sua composição. Com menos recursos, a obliquidade do espaço representado permite evitar a sensação de planificação, contradizendo o carácter estático, rígido, abstratizante ou pouco natural que a representação frontal ou de perfil normalmente cria.

Reconhecemos que estas torções dos dispositivos em relação ao «quadro» de representação, mais ou menos acentuadas em diferentes detalhes, bem como os pontos de vista mais elevados, e certas inclinações dos eixos de gravidade dos objetos (como é evidente no referido detalhe da *Cura miraculosa do Cardeal*, do Museu de S. Roque), exprimem uma sensação de «visão natural». A colocação paralela da mesa em relação ao «quadro» geralmente não consegue suscitar essa «naturalidade da visão», porque oferece ao espectador um «paralelismo encenado», deliberadamente calculado, entre dois dispositivos (a mesa e o quadro), produzindo a sensação de uma «visão forçada».

Salvo uma intencionalidade específica, e uma colocação bastante atenta e rigorosa, a visão oblíqua (ainda que apenas ligeiramente oblíqua) é a mais frequente na relação quotidiana que temos com todo o tipo de objetos. Não significa que na colocação oblíqua de certos dispositivos, como no *escabelo* do S. Cosme e S. Damião de Garcia Fernandes, não se verifique uma perspetiva forçada (Fig. 120 - neste caso apresenta-se, até, uma distorção exagerada do tampo), mas, sim, que o efeito da representação oblíqua do dispositivo, associado a um ponto de vista mais alto, reporta-se, mais justamente, e mais plausivelmente, à experiência usual destes objetos. Talvez seja útil mencionar, a este respeito, um *pastel* realizado, em 1782, por Jean-Étienne Liotard, intitulado *Natureza-morta com figos* (Fig. 125).

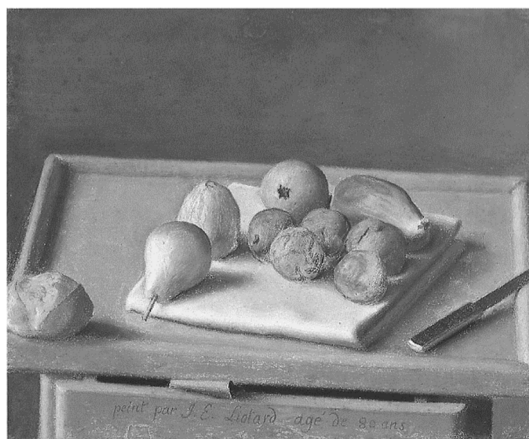


Fig. 125. *Natureza-morta com figos*. Jean-Etienne Liotard. 1782.
Musée d'Art et d'Histoire, Geneva.

O problema da «artificialidade» da representação pictural do «mundo percebido», nomeadamente naquilo que implica a tradição ou «convenção» artística, manifesta-se, de forma bastante singular, na tentativa de fazer dos *objetos sobre a mesa* um motivo da pintura. Já fizemos menção ao facto de os pintores de «objetos comuns» se depararem, sempre, com a extrema dificuldade de representar aquilo a que Norman Bryson chama «the everydayness of the everyday».³⁶³ A dificuldade origina-se, principalmente, na tentativa de retratar tipos de coisas às quais não é normal dedicar atenção. Mas o problema também reside na perpetuação, não declarada, de alguns pressupostos pictóricos e estruturais da figuração de coisas comuns. No referido *pastel*, Liotard manifesta importantes sinais de uma ruptura com o tipo de estruturação que o quadro de natureza-morta tipicamente preceituava no seu tempo: estruturação na qual se

³⁶³ BRYSON, 2008, p. 90.

procurava estabelecer uma espécie de contiguidade entre os limites do «quadro» (sobretudo o inferior), o dispositivo de presença (sobretudo a sua aresta proximal) e o arranjo de objetos. Esta contiguidade tinha como objetivo amenizar possíveis tensões estruturais e, por conseguinte, conduzir a atenção do espectador para os valores sensíveis dos «objetos de natureza-morta» e para os efeitos atmosféricos e lumínicos. Todavia, este preceito estrutural, adotado espontaneamente pelos pintores ao longo do tempo, radica e tem a sua melhor exemplificação na ideia de que a natureza-morta não pretende abolir, verdadeiramente, o plano do quadro, e muito menos conflitar com ele; apenas deseja relativizá-lo, em função da presença das coisas, tal como, analogamente, um nicho relativiza a presença do plano da parede e cria um «lugar de presença» para a estátua.

Liotard «quebra» esta «conciliação», tanto conceptual quanto sensível, quando «desalinha» a mesa/dispositivo em relação aos limites do «quadro». Fica patente a ideia de corte, bastante subtil e quase arbitrário, que o «quadro» (obra) efetua sobre outro «quadro de presença». A tensão visual que se estabelece entre os diferentes «quadros/campos» rapidamente sugere uma «desconexão». Pese, embora, o facto de o tampo da mesa, representado *quase* integralmente neste pastel, ainda aludir a uma espécie de rebatimento do «quadro», que encerra a imagem, torna-se possível destrinçar aquilo que poderemos designar de *enquadramento artificial* e aquilo que poderemos designar *enquadramento natural*. Não queremos com isto propor que há formas mais artificiais ou mais naturais de segmentar a «visão do mundo» com um quadro retangular. A designação *enquadramento artificial* reporta-se ao enquadramento que, na obra (representação), se impõe à «visão». Este ato é sempre artificial,³⁶⁴ independentemente da orientação que o «corte» impõe à «visão do mundo». A designação *enquadramento natural* reporta-se, portanto, ao *plano da existência natural das coisas*, em particular ao dispositivo de presença cujas características determinam, sem imposição artificiosa, possibilidades de colocação dos objetos reais. A principal diferença é que, no *enquadramento natural*, existe a sensação de serem os objetos a «operar» sobre um campo preexistente, e não o inverso.

Portanto, aquilo que demarca o interesse desta obra de Liotard, e aquilo que, paradoxalmente, parece insuflar maior «naturalidade» à visão que o pintor nos oferece, é a forma de emprego do «quadro artificial» sobre o «quadro natural». Nada mais do

³⁶⁴ Considere-se *artificial* aquilo «que se faz por arte ou indústria; que não é natural»; note-se a relação deste termo com os termos *arte*, *artificio* e *artificioso* (DICIONÁRIO DA LINGUA PORTUGUESA, 2004, p. 156).

que a decisão de impor um certo tipo de corte (que neste caso significará uma certa «separação») da experiência visual de um dispositivo tridimensional, real e concreto.

Temos verificado, pontualmente, como o dispositivo/suporte da natureza-morta infere, de imediato, uma tensão sobre o «quadro» de representação, mas, também, como o oposto também sucede. A relação de «corte» que o quadro produz no dispositivo da natureza-morta infere maior ou menor sensação de artificialidade na «visão do dispositivo», artificialidade que, como afirmamos, se implica em todo o ato de compor uma pintura.

Mobiliário alto e prateleiras

Os dispositivos *mobiliário alto* e *prateleiras* constituem «derivados» de uma prancha horizontal, e possuem, nas pinturas estudadas, uma relação explícita com a parede. Têm em comum a altura em que se coloca a prancha. Com efeito, quer no *mobiliário alto* quer nas *prateleiras*, os *arranjos* de objetos veem-se a partir de um ponto mais baixo, em relação ao ponto de vista dos outros dispositivos até agora comentados; normalmente, as «naturezas-mortas» são colocadas ao *nível do olhar* ou do *horizonte*, ligeiramente abaixo ou acima.

No que concerne a «naturezas-mortas» colocadas sobre móveis altos, possuímos alguns exemplos muito interessantes.³⁶⁵ Em verdade, nem todos esses exemplos produzem um explícito «efeito-natureza-morta». Todavia, pelo menos sete,³⁶⁶ de entre os treze identificados, possuem um forte carácter de «composição de objetos». Os casos mais significativos são: o arranjo colocado sobre a cátedra rígida representada na *Anunciação* da autoria de Vasco Fernandes, do Museu de Lamego (Fig. 10, 127), e o arranjo colocado sobre móvel alto representado na *Anunciação* da autoria de Mestres de Ferreirim, atualmente exposta numa dependência da igreja do Mosteiro de Ferreirim (Fig. 128a). Há outros casos que, apesar de possuírem uma expressão pouco ou nada significativa na composição geral (por vezes devido à sua dimensão muito reduzida), demonstram um sentido de composição e de exibição que não deixa margem para dúvidas quanto à sua relevância neste contexto de estudo. Falamos do conjunto de peças de baixela, dispostas simetricamente num escaparate, que se integra na pintura *Cristo em Casa de Marta*, obra da Oficina de Vasco Fernandes, pertencente ao Museu Grão

³⁶⁵ cat. 61, 66, 76, 79, 87, 89, 189, 198, 199, 261, 267, 277, 349.

³⁶⁶ Assinalados a **negrito** na nota anterior.

Vasco (Fig. 254), e da diminuta «natureza-morta cortada», composta por um gomil e uma salva sobre uma mesa coberta, tendo um *drape d'honor* como fundo, que se apresenta na *Última Ceia* da autoria de Gregório Lopes, conservada na igreja de S. João Baptista, em Tomar (Fig. 255).

À parte alguns aspetos estruturais que lhes são próprios, estes detalhes patenteiam algumas características que são transversais a todos os conjuntos de «naturezas-mortas» que se apoiam sobre *mobiliário alto*. Devemos notar, desde já, que este tipo de «natureza-morta integrada» surge sempre em *segundos planos* de representação ou em *planos de fundo*, e na metade superior dos painéis. Com efeito, não constituem formas típicas de introdução do olhar na imagem da pintura, até porque, na maioria dos casos, não se trata de detalhes marginais, mas sim de detalhes situados bem no interior do espaço representado. Considera-se como exceção (no que diz respeito à marginalidade) três pinturas do nosso catálogo.³⁶⁷ Além desta característica de integração, o *móvel alto* apresenta-se praticamente sempre coberto com um tecido branco.³⁶⁸ Vemos, então, transversalmente aplicada uma função simultaneamente cerimonial e sinalética desse tecido. Dada a dimensão bastante reduzida e o escurecimento de muitos dos objetos representados sobre estes dispositivos, a hipotética ausência do tecido branco faria com que facilmente passassem despercebidos. Esta função sinalética vem, muito plausivelmente, reforçar a presença de elementos simbólicos.³⁶⁹ Desta forma, e por si só, a preparação do dispositivo pode ser tanto decorativa como simbólica, podendo ainda significar que a natureza do gesto ornamental institui um «movimento simbólico».³⁷⁰

A «natureza-morta» colocada sobre a *cátedra rígida* representada na *Anunciação* de Vasco Fernandes (Fig. 10) diferencia-se pela incerteza descritiva da parte superior do dispositivo, que se encontra bastante obscurecido, e pela relação, também imprecisa, que estabelece com o plano de fundo e com o tecido branco. A cátedra apresenta-se rigorosamente de frente; é no topo do seu longo encosto que se situa a toalha e, sobre ela, do lado direito, um boião, com o bocal coberto por um tecido, e uma garrafa coberta

³⁶⁷ Cat. 79, 261, 267.

³⁶⁸ Exceção verificada numa pintura: cat. 87

³⁶⁹ A *função sinalética* da toalha branca foi proposta por Dalila Rodrigues no contexto específico da análise dos objetos representados na *Anunciação* (1506-11) da autoria de Vasco Fernandes, que se preserva no Museu de Lamego (RODRIGUES, 2007, p. 68).

³⁷⁰ No cap. 4.6. refletiremos sobre esta questão ao analisar uma série de sete pinturas; seis delas são «naturezas-mortas» dispostas em móveis altos situados em planos fundeiros.

com vime; imediatamente acima destes objetos encontram-se, pendurados em cavilhas espetadas na parede de fundo, dois recipientes de vidro em forma de balão (de utilização desconhecida), aparentemente contendo água; na parte de baixo, um pequeno painel devocional pintado, envolvido com um tecido branco, pende numa cavilha.

Como se pode observar, as linhas que desenham a forma dos recipientes possuem uma ligeira curvatura convexa para a parte superior, claramente indicadoras de que a «natureza-morta» se situa um pouco acima do nível do olhar ou do horizonte, situação que corresponde em absoluto com a representação do espaço interior e da paisagem que se vê através da janela.

A sombra que se projeta a partir do *guarda-pó* sobre o encosto da *cátedra rígida* (Fig. 127), informa-nos sobre o seu posicionamento, mas também sobre as suas características construtivas. Ao contrário da reconstituição que Bernardo Ferrão faz desta *cátedra* (Fig. 126), a sombra projetada indica, sem margem para dúvida, que o tecido pende a partir de um plano que se encontra afastado em relação à superfície vertical do encosto. Como tal, considerando que Vasco Fernandes «descreve» o móvel e a «natureza-morta» realisticamente, será obrigatório admitir que na parte superior desse encosto existe um acrescento, um plano mais saliente que «remata» o topo da cátedra, onde se apoia o tecido.³⁷¹ Por que outra razão uma porção considerável deste tecido se mantém a pairar ao mesmo nível do topo, uma vez que se encontra claramente à esquerda do término do encosto? Prestando atenção à parte superior da cátedra, percebemos a existência de uma curvatura cujo ponto mais elevado se encontra no extremo esquerdo.

Estes são aspetos do dispositivo que talvez interessem aos historiadores de mobiliário. A nós, interessa-nos principalmente o facto de a «tridimensionalidade» do espaço, onde se apoia este conjunto de «natureza-morta», se construir muito subtilmente através da sombra projetada, dado que a sucessiva justaposição de planos verticais paralelos ao plano do quadro não define uma estratégia apta à sensibilização do olhar perante a «espessura do vazio». Além disso, é importante o facto de esta «natureza-morta» poder ter sido montada sobre uma prateleira, sem que nada se alterasse no efeito concreto conseguido dentro da pintura. É, portanto, plausível que, neste detalhe, Vasco Fernandes tenha «colado» duas «realidades» inteiramente distintas.

³⁷¹ Luís Casimiro já havia reparado neste pormenor, afirmando que «a parede onde se situa este painel [o painel devocional acima referido] estabelece uma saliência aproveitada como prateleira para colocar outro guarda-pó de tecido branco, recolhido no lado esquerdo e, sobre ele, dois recipientes» (CASIMIRO, 2004, p. 1418).

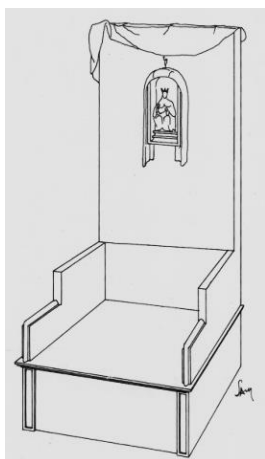


Fig. 126. Reconstituição desenhada da cátedra rígida representada na *Anunciação* da autoria de Vasco Fernandes (Museu de Lamego), divulgada por Bernardo Ferrão (FERRÃO, 1990, vol. 2, pp. 176).

Fig. 127. *Detalhe de anunciação*. Vasco Fernandes. 1506-11. Museu de Lamego. (cat. 61)



Fig. 128 - 128a. *Anunciação* - *Detalhe da Fig. 128*. Mestres de Ferreirim. 1533-34.

Igreja do Mosteiro de Santo António de Ferreirim. (cat. 79)

A «natureza-morta» que se encontra na *Anunciação* dos Mestres de Ferreirim (Fig. 128a), não se presta a esta incerteza estrutural. Junto à margem esquerda da pintura de Ferreirim, na parte superior, encontra-se um móvel alto coberto com uma toalha branca, que serve de «guarda pó», sobre a qual se dispõem uma «garrafa forrada com vime», um «pote de barro vidrado com o bocal tapado por um tecido branco» e, um pouco mais à direita, um «castiçal de latão com uma vela apagada».³⁷² Vemos o conjunto ligeiramente de baixo para cima. O desenho das curvaturas dos objetos está em perfeito acordo como o ponto de vista do dispositivo. À vista desarmada, a «natureza-morta» parece perfeitamente de acordo com a perspetiva geral do espaço,

³⁷² Objetos identificados por Luís Casimiro (CASIMIRO, 2004, p. 1456).

nomeadamente da câmara fundeira, onde se encontra um dossel, e dos arcos. Todavia, uma análise rigorosa mostra uma ligeira divergência entre as linhas do horizonte sobre as quais se encontram os pontos de fuga do móvel e do restante espaço (Fig. 128). Esta dissociação é irrisória ao ponto de não ter influência detectável na percepção direta da obra. Mais significativa é a representação rigorosamente frontal do plano anterior do móvel, que resulta na horizontalidade de todas as arestas desta face do dispositivo. Como se vê, a aresta superior coloca-se perto do nível do olhar, o que torna a sua posição mais plausível. No entanto, a oscilação produzida pelas dobras da toalha afasta a possibilidade, ou mesmo a necessidade, de rigor absoluto da perspectiva.

Como vimos repetidas vezes, esta posição do móvel está comprometida com uma perspectiva mais ampla. Esta colocação pode aceitar-se, no universo da representação artística, como *efeito periférico* de uma *perspetiva*. Porém, devemos considerar, de acordo com um estudo de Panofsky,³⁷³ que esse sistema de representação não permite recriar com exatidão, no plano bidimensional, a percepção visual que temos do espaço, sendo precisamente nas zonas periféricas que este *sistema* mais se desvia das possibilidades de verosimilhança. Um dos argumentos principais de Panofsky apoia-se no facto, atestado cientificamente, de o espaço se perceber (visualmente) curvo, independentemente de ele possuir, ou não, estruturas arquitetónicas geométricas, regulares e retas (Fig. 129).

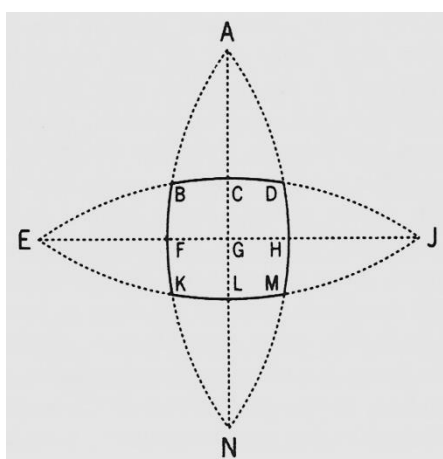


Fig. 129. Demonstração de «curvas ópticas». Segundo Schickhardt.³⁷⁴

Fig. 130. Casa de António Lopez Torres (desenho). António Lopez García. 1972-75. Coleção particular, Espanha.

³⁷³ PANOFSKY, 1993, pp. 31-38, 74-75.

³⁷⁴ Retirado de PANOFSKY, 1993, pp. 75.

António López García (nasc. 1936) oferece uma imagem tão rigorosa quanto humanamente possível deste efeito, não como mera ilustração do conceito apresentado por Panofsky, mas sim como resultado imediato do *desenho medido* que o artista realiza obsessivamente diante dos espaços que representa. Veja-se o desenho que realizou, *Casa de António Lopez Torres* (Fig. 130), e repare-se na curvatura progressivamente acentuada que as linhas apresentam nas zonas periféricas, na inclinação que adquirem as arestas do móvel da direita.

É claro que este comparativo é completamente extrínseco à pintura portuguesa do século XVI, contudo, a representação do espaço de acordo com certas regras da perspetiva já existia nas pinturas portuguesas daquela época. Com efeito, sempre que os *móveis altos*, que suportam «naturezas-mortas», não se representam completamente de frente, aparecem estruturados de acordo com o que se verifica na *Anunciação* de Ferreirim.³⁷⁵ Nas pinturas por nós estudadas, constitui apenas exceção o escaparate com baixela que se encontra na *Última Ceia* atribuída a Gregório Lopes, pertencente à igreja do Espírito Santo de Évora (Fig. 256). Neste detalhe, podemos ver como ambas as arestas do móvel possuem inclinação, sendo a aresta proximal aquela que possui menor inclinação. Este posicionamento está, não só de acordo com a perceção correta do dispositivo visto individualmente, como, por acaso, está também de acordo com a «perceção curva» do espaço de que nos fala Panofsky.³⁷⁶

Prateleiras

No que concerne a «naturezas-mortas» sobre *prateleiras*, possuímos poucos exemplos.³⁷⁷ E, à semelhança do que se verifica com o *mobiliário alto*, só alguns deles constituem algo mais do que meras particularidades de um interior, não obstante o facto de a representação implicar a disposição de objetos recolhidos. O principal interesse na maioria destes detalhes reside mais no modo como a superfície dos objetos é descrita pictoricamente do que na estruturação do dispositivo e do conjunto de objetos. Há exceções, como a prateleira com livros e castiçal que Frei Carlos (e/ou Oficina do Espinheiro) representou no quadro de *Santo António e o Menino*, do Museu Nacional de

³⁷⁵ Cat. 87, 89, 189, 261, 349.

³⁷⁶ Ver cat. 199.

³⁷⁷ Cat. 51, 70, 85, 98, 302, 318. Se aqui considerássemos prateleiras inclinadas, cujo uso primordial é suportar livros, poderíamos admitir outros quatro casos: ver cat. 64, 78, 138, 263.

Arte Antiga (Fig. 131-131a), e a prateleira com livros, recipientes e castiçal que se encontra na pintura de *S. Cosme, S. Tomé e S. Damião*, realizada na Oficina de Francisco Henriques, obra pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga que, atualmente se encontra exposta no Museu de Évora (Fig. 134-134a).

Estas duas «naturezas-mortas» lembram outros detalhes do mesmo género, realizados por Mestres de Oficinas do norte da Europa, tais como a célebre prateleira com livros que sobrepuja o *Profeta Isaías*, da autoria de Barthélemy d'Eyck,³⁷⁸ detalhe que parece ecoar num outro, que se integra no painel do *Menino entre os Doutores*, pertencente ao *Retábulo da Sé de Évora*, atribuído ao Círculo de Gérard David.³⁷⁹

Nas composições portuguesas, verificam-se algumas regularidades na forma de integração deste tipo de detalhes, nomeadamente a posição periférica e o facto de se incluírem em segundos planos, ou seja, em planos posteriores às figuras. O ponto de vista dos dispositivos é predominantemente oblíquo, à exceção do que se verifica na referida pintura de Frei Carlos/Oficina do Espinheiro, e de uma outra pintura, produzida por Mestre desconhecido, sobre o tema *Anunciação*, que se encontra no Museu Nacional de Machado de Castro.³⁸⁰

De facto, os já referidos detalhes das pinturas de Frei Carlos/Oficina do Espinheiro e da Oficina de Francisco Henriques detêm maior complexidade estrutural e, como tal, levantam uma série de questões sobre as decisões artísticas que neles se concretizaram. Nem todos os aspetos dessa complexidade dizem respeito à integração do dispositivo ou à relação que se estabelece entre este e os objetos; verificam-se, pois, dissociações perspéticas entre alguns dos objetos dos conjuntos (na pintura de Frei Carlos), ou incongruências estruturais de desenho de alguns artefactos (na pintura da Oficina de Francisco Henriques); mas, sobre estes aspetos falaremos num capítulo mais à frente. Note-se, neste momento, em relação aos dois detalhes acima referidos, a existência de desacertos entre a perspetiva do espaço geral, ou do chão, e a perspetiva das prateleiras (Fig. 131, 134).

Na pintura de Frei Carlos/Oficina do Espinheiro, a parte do lado direito do espaço possui uma orientação ligeiramente diferente da do lado esquerdo. Além disso, vemos como as linhas de fuga convergem para uma linha do horizonte mais baixa do que aquela que se estabelece mediante as linhas de fuga da parte esquerda do

³⁷⁸ Realizada em 1445, preserva-se no Museum Boijmans Van Beuningen, em Roterdão (SANDER, 2008, p. 22).

³⁷⁹ Realizada entre 1490 e 1500; encontra-se exposta no Museu de Évora.

³⁸⁰ Cat. 98

pavimento, do postigo existente na parede e da prateleira onde se situa a natureza-morta com livros e castiçal. Em todo o caso, estes conjuntos de linhas não convergem exatamente para um ponto de fuga, mas para uma área limitada, situada já fora do painel, a partir da qual podemos estabelecer, sem rigor absoluto, um segundo nível do olhar. Apesar de se verificarem estes desacertos perspetivos, só um olhar muito experiente consegue detetar, à vista desarmada, a sua existência.

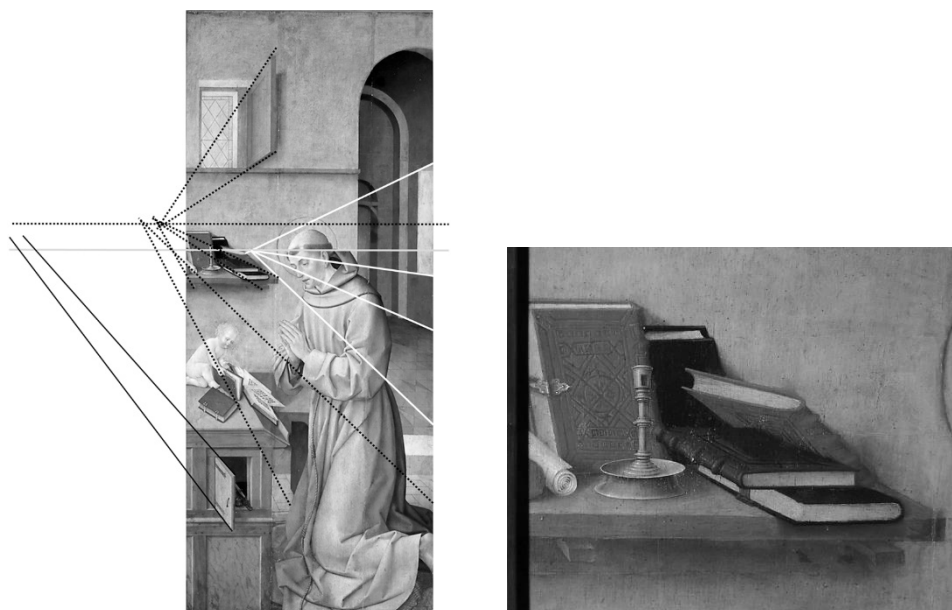


Fig. 131 - 131a. *S. António e o Menino* - Detalhe da Fig. 131. Frei Carlos/Oficina do Espinheiro. 1517-38. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 302)

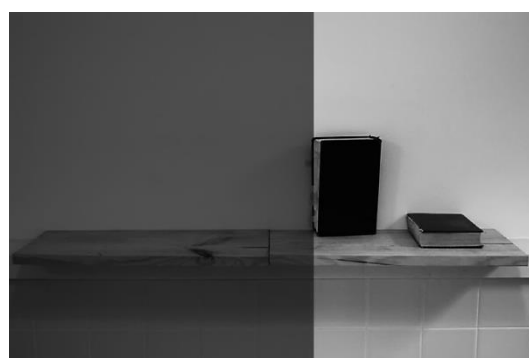
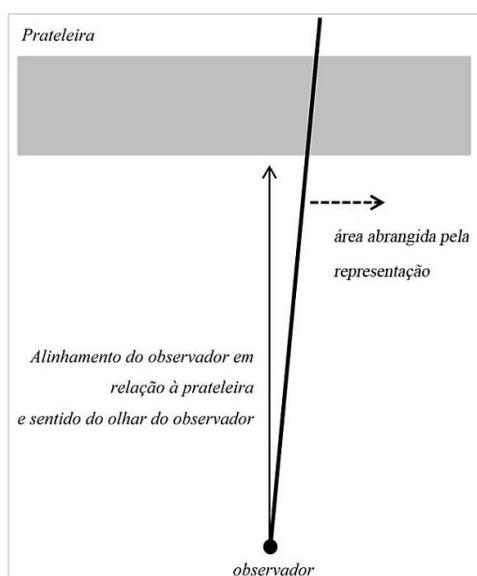


Fig. 132. *Esquema em planta da relação observação/representação da prateleira reproduzida na Fig. 131a.*

Fig. 133. *Resultado em fotografia da relação de observação/representação esquematizada na Fig. 132*

A estruturação do lado esquerdo da pintura produz a sensação de olharmos o espaço de forma enviesada ou desviada. O espaço representado transmite-nos a sensação de se tratar de parte de uma visão mais abrangente. Para essa sensação contribui o facto de o móvel do primeiro plano, a prateleira e o friso que atravessa a parede esquerda, terem sido representados numa posição horizontal, paralela ao quadro de representação. Isso implica, obrigatoriamente, que a direção do olhar do observador seja perpendicular a esses mesmos planos (Fig. 132-133). A representação da parte lateral do livro da esquerda, no qual se identifica um fecho metálico fechado, reforça esta mesma sensação de obliquidade da visão.

Devendo-se a uma decisão do pintor ou a um hipotético redimensionamento posterior do painel, eventualmente realizado por outrem, a «natureza-morta» de Frei Carlos/Oficina do Espinheiro apresenta-se cortada ou interrompida, de forma arbitrária, do lado esquerdo. Este corte transmite, ao espectador, a clara impressão de uma imagem segmentada; detalhe que acentua, ainda mais, a sensação de o observador se encontrar alinhado à esquerda do quadro.

A «natureza-morta» integrada na pintura da Oficina de Francisco Henriques (Fig. 134-134a) apresenta-nos uma diferente relação espacial e uma outra ideia do pintor/observador. Neste caso, vemos o conjunto de baixo para cima; ou, de acordo com a linguagem cinematográfica, segundo um ponto de vista *contra-picado*. Este ponto de vista é raro ou praticamente inexistente no contexto da natureza-morta autónoma.

As qualidades da plasticidade dos objetos são a maior virtude deste conjunto, permitindo superar a particularidade do ponto de vista, embora não conseguindo iludir um olhar mais atento, que no conjunto do painel encontra decisões estruturantes incompatíveis. A perspetiva da prateleira está em desacordo com a perspetiva do chão, e, também, em desacordo com a perspetiva da parede, a qual lhe é adjacente. Isto comprova-se pelo facto de a linha da base dessa parede confluir para o mesmo ponto de fuga do chão, que é distinto de um outro ponto de fuga para onde confluem as linhas da prateleira. A única concordância verificável na estruturação espacial deste interior está na determinação da linha do horizonte, que serve ambos os pontos de fuga.

Um outro aspeto digno de nota, é a colocação horizontal da aresta proximal da prateleira. Resulta numa visão forçada do dispositivo, na medida em que, para que fosse possível ver, daquele ponto de vista baixo, e com aquela expressão, a lateral da prancha (tal como efetivamente se vê) a aresta proximal deveria possuir uma inclinação no sentido oposto ao daquelas duas.

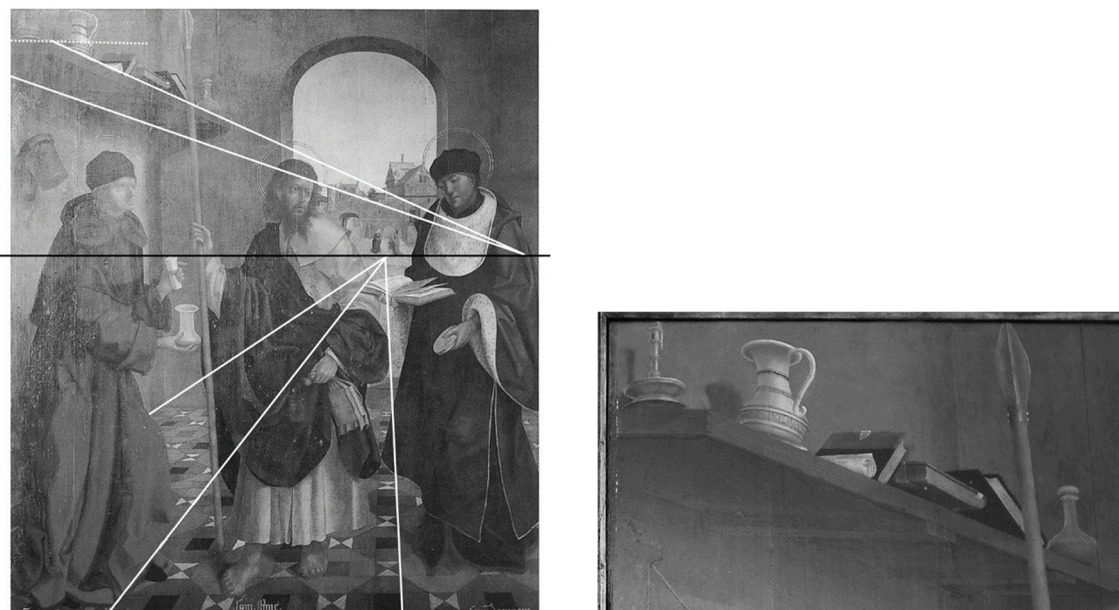


Fig. 134 - 134a. *S. Cosme, S. Tomé e S. Damião* (imagem geral com desenho das linhas de perspetiva e detalhe). Oficina de Francisco Henriques. c. 1509-11. Museu Nacional de Arte Antiga (atualmente em depósito no Museu de Évora)

Apesar de tudo, a sombra projetada pela prateleira sobre a parede parece verosímil. A direção da luz parece congruente com o foco que atinge as figuras; origina-se numa janela hipotética situada fora do campo da imagem, em cima e à direita do observador. Funciona com um «elemento» unificador do espaço, pese, embora, o facto de a porta de arco redondo, que «abre» o olhar para a paisagem, proporcionar uma entrada de luz que conflitua com o recorte excessivamente nítido da sombra da prateleira sobre a parede do fundo.

3.3.1.5. Estruturas arquitetónicas

Neste ponto, designamos por *estruturas arquitetónicas* as partes de edificações imóveis construídas com blocos de pedra.³⁸¹ Um degrau, um parapeito, a base de uma coluna ou um muro constituem o resultado de uma atividade humana que transforma deliberadamente a natureza, e, como tal, caracterizam-se pela regularidade geométrica dos volumes, pela lisura das superfícies e pela organização racional de diferentes componentes, quando existem.

³⁸¹ No seu entendimento mais típico, o nicho constitui uma estrutura arquitetónica. Poderíamos ter refletido sobre este dispositivo neste contexto mais amplo, mas, como vimos, as suas características formais e fundamentos conceptuais, na relação com os efeitos sensíveis que propicia aos objetos nele incluídos, justificaram um espaço exclusivo de análise.

Este tipo de estrutura teve importantes aparições nas naturezas-mortas autónomas que se realizaram durante os séculos XVII e XVIII. Verifica-se em diversas obras de pintores europeus, tais como Georg Flegel e Jan Weenix³⁸² ou Alexander-François Desportes (Fig. 135), mas teve desenvolvimentos de particular interesse na natureza-morta espanhola, em obras de Juan van der Hamen y León (Fig. 136), António Ponce, Juan de Espinosa ou Mateo Cerezo, por exemplo.³⁸³ No caso espanhol, manifesta-se um sentido muito apurado da estrutura compositiva do espaço pictórico. Trata-se de volumes simples, rasos, colocados a diferentes distâncias e alturas em relação ao observador. Volumes que não reproduzem, necessariamente, modelos existentes. Podem constituir invenções, permitindo ao pintor estabelecer referentes espaciais na imagem, compondo a *bel-prazer* o espaço pictórico, sendo especialmente úteis para criar composições assimétricas. Nestas pinturas criam-se oposições formais e plásticas entre *dispositivos caixa* e a parafernália de objetos habitualmente incluídos, sejam alimentos ou outros elementos orgânicos e naturais, ou, ainda, artefactos cuja matriz geométrica é cilíndrica ou derivada da esfera e do cone. A *Natureza-morta com doces e cerâmicas* de Juan van der Hamen y León (Fig. 136) é um exemplo perfeito do que se afirma.

As «visões aproximadas» de objetos colocados junto a uma beira, que as naturezas-mortas autónomas comumente nos oferecem, retratam frequentemente estruturas de pedra. Ainda que delas apenas vejamos partes ou secções, há quase sempre um elemento presente: a aresta proximal – enquanto «segmento de reta» que materializa o ângulo saliente formado pelo encontro de duas superfícies, neste caso, superfícies rasas, que se posicionam uma na horizontal e outra na vertical. Se quisermos ser mais específicos, poderemos admitir que, em diversos casos, se trata de um segmento da parte mediana/baixa de um nicho, excluído o *recorte* que ele impõe no plano da parede.

A corroborar esta afirmação estão as cores «surdas» ou acinzentadas das superfícies do dispositivo, o obscurecimento dos fundos, a luz rasante que o atinge, por vezes projetando sombras oblíquas no plano horizontal, bem como os detalhes das arestas quebradas ou desgastadas que revelam a materialidade do suporte.

³⁸² Para Georg Flegel veja-se: *A sobremesa* (Alte Pinakothec, Munich). Para Jan Weenix, veja-se: *Pavão e troféus de caça* (Museu Calouste Gulbenkian).

³⁸³ Veja-se, por ordem respetiva dos últimos três pintores elencados: *Natureza-morta com pêssegos, peixe, castanhas e serviço de chocolate* (coleção particular - Galeria Caylus, Madrid); *Natureza-morta com uvas, frutos e jarro de terracota* (Museo Nacional del Prado); *Natureza-morta com cena de cozinha* (Museo Nacional del Prado).



Fig. 135. *Natureza-morta com vaso*. Alexander-François Desportes. 1734. Musée du Louvre, Paris.



Fig. 136. *Natureza-morta com doces e cerâmicas*. Juan van der Hamen y León. 1627. Washington National Gallery of Art – Samuel H. Kress Collection.

Se observarmos atentamente as naturezas-mortas de Baltazar Gomes Figueira ou de Josefa de Óbidos, percebemos que a espacialidade e luminosidade geral das suas obras comporta analogias, mais ou menos intensas em cada obra, com as circunstâncias atmosféricas que o nicho proporciona.

Como sugerimos, um dos aspetos mais básicos que devemos notar sobre a representação pictural de uma *estrutura arquitetónica* reside na presença da aresta proximal do dispositivo espacial. Esta é muitas vezes representada exatamente na horizontal. Associa-se a isto o facto de a parte correspondente ao plano vertical se preencher com uma tonalidade mais escura em relação à parte do plano horizontal. Assim se constitui a mais elementar forma de espacialização da natureza-morta. Estas simples decisões tornam sensível (ainda que apenas como mero indício) o efeito de tridimensionalidade do dispositivo que, por assim dizer, sobreeleva os objetos tal como um pequeno palco. Esta «fórmula básica» tem expressão exemplar no detalhe que se integra na pintura intitulada *Virgem, Menino e Anjos*, obra de Mestre desconhecido que se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig 137).

Pousados na beira de uma espécie de estrado maciço, aparentemente feito de mármore de tonalidades brancas, dispõem-se em linha, da esquerda para a direita, duas rosas, um recipiente de barro com decoração plástica, pintada no seu interior, ostentando três asas, dentro do qual arde uma pequena vela, e uma faca. Mais abaixo, situada na face vertical desse «estrado», encontra-se uma goteira metálica em forma de animal fantasiado, da boca do qual escoar um fio de água que, junto à parte inferior da pintura, salpica ao embater na superfície da água acumulada. O conjunto é envolvido, na parte de trás, por um belíssimo jogo de drapeados, delimitando o espaço da «natureza-morta»; um desses drapeados é azul, debruado a ouro, e constitui o extremo das vestes



Fig. 137. *Detalhe de Virgem, Menino e Anjos*. Mestre desconhecido. 1520-35.

Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 41)

da Virgem; o outro é branco, já bastante desgastado - constitui o extremo das vestes de um anjo.

A aresta proximal deste estrado encontra-se posicionada rigorosamente na horizontal, ou seja, paralela à margem inferior da pintura. O plano frontal do dispositivo coloca-se paralelo ao quadro de representação. Contudo, considerando o ponto de vista de cima para baixo, o plano vertical do dispositivo terá obrigatoriamente de ser oblíquo aos *feixes de visão* de um hipotético observador. Na medida em que este detalhe se situa na parte inferior, onde se apresentam os objetos vistos de cima, supomos que o dispositivo acompanha esse preciso ponto de vista, mas a representação da estrutura não caracteriza em nada a torção perspetiva dos planos.

As laterais do dispositivo não estão presentes, nem ele possui outras linhas que mostrem uma «distorção perspetiva». É claro: o detalhe impõe ao olhar a sensação de desdobramento do pavimento - do plano horizontal para o vertical e vice-versa. As sombras projetadas dos objetos vêm reforçar a importância dessa mesma sensação de «dobra espacial», fazendo esquecer e, ao mesmo tempo, colmatar (em parte pela acentuação da incidência da luz junto à berma) a inexistência de «torção progressiva do espaço» que traduziria a sensação de profundidade. Observa-se que apenas a aresta proximal do dispositivo se posiciona na horizontal, enquanto outros objetos, ou partes deles, como a faca ou as vestes da Virgem, estas espalhando-se no pavimento, criando uma grande curvatura que afeta toda a largura da parte inferior do painel, produzem linhas de força oblíquas que permitem ao espectador intuir uma progressão dentro do espaço representado.

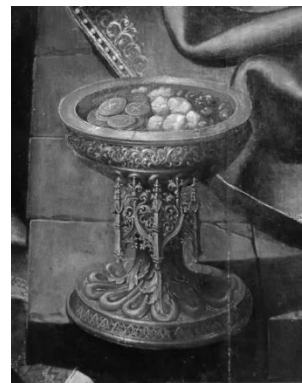
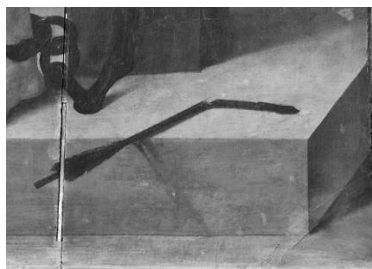


Fig. 138. *Detalhe de Martírio de São Sebastião*. Garcia Fernandes (atr.). c. 1530.

Sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra. (cat. 365)

Fig. 139. *Detalhe de Menino Jesus entre os Doutores*. Gregório Lopes e Jorge Leal. c. 1524.

Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 185)

Fig. 140. *Detalhe de Adoração dos Magos*. Gregório Lopes e Jorge Leal. c. 1520-25.

Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 144)

A integração de objetos em degraus simples pode verificar-se em outras pinturas, principalmente naquelas que representam o tema da *Adoração dos Reis Magos*, mas não só.³⁸⁴

Existem exemplos mais complexos da utilização de *degraus baixos* como *dispositivos de presença*. Neles se verifica a inclusão de uma face lateral ou de um segundo degrau na parte posterior, ou de «estrias» na superfície, que se materializam com as juntas dos diferentes elementos construtivos (Fig. 138-140).

Na parte inferior direita da pintura que retrata o *Martírio de São Sebastião*, obra atribuída a Garcia Fernandes, encontramos um detalhe onde podemos rever alguns dos aspetos já assinalados no estudo da *mesa* (Fig. 138). Falamos do plinto ou estrado sobre o qual se tortura o santo, que se acorrenta a uma trave de madeira colocada na vertical. Também neste detalhe estamos diante de uma impossibilidade perspética - isto se considerarmos aqui a pintura enquanto meio de figuração de um volume regular com ângulos retos. Este volume apresenta-se facetado e polido, acutilante, de modo que nele vemos mais uma «abstração», isto é, uma possível figuração do conceito de volume, do que a representação de um objeto concreto construído com um material reconhecível. O ponto de vista é forçado, tal como observámos a propósito de outros detalhes. A face frontal do volume apresenta-se numa posição completamente vertical e paralela ao plano de representação, enquanto a face lateral «torce» para a direita exibindo uma área considerável. Há uma razão específica para essa torção. A exibição dessa parte permite

³⁸⁴ Ver cat. 149, 163, 164, 278.

fortalecer a sensação de volumetria, embora aqui ocorra de modo análogo a uma *axonometria* (nomeadamente aquela que se designa *cavaleira*). É importante o facto de se estabelecer um «terceiro plano dimensional», indicativo da profundidade do volume, mas não apenas num plano inteligível ou estrutural. Quando se adiciona um terceiro valor de claro-escuro, beneficia-se o aspeto sensível do volume, tornando muito mais persuasivo o efeito de tridimensionalidade.

Sobre o plinto, em estimulante equilíbrio sobre a beira, está pousada uma flecha com a ponta quebrada. O posicionamento dos diferentes segmentos do artefacto parece acompanhar, sem grande rigidez, a orientação das diferentes faces do dispositivo. A parte traseira da seta, situada mais perto do espectador, extravaza, em grande medida, o campo do dispositivo. A sua sombra projeta-se no plano vertical, contribuindo para o destaque do artefacto.³⁸⁵ Ao mesmo tempo, a parte que extravasa a aresta intensifica a espessura do espaço proximal.

Na pintura do *Menino Jesus entre os Doutores*, de Gregório Lopes e Jorge Leal, que se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 139), surge um conjunto de três livros pousados sobre um degrau, alinhado ao centro na parte inferior da pintura, bem no interior de um grupo de figuras dispostas quase em círculo.³⁸⁶ Este degrau apresenta-se de frente para o espectador. Os livros colocam-se em posições diversas: um pousa completamente no degrau, debruçado sobre a aresta, mas acompanhando a sua orientação; os outros dois encontram-se em posição de *rampa*, pousando apenas um dos

³⁸⁵ O destaque da flecha quebrada é interessante de perceber. Decorre do simbolismo que possui dentro do tema (*Martírio de S. Sebastião*). Sobre a simbologia cristã da flecha, George Ferguson sugere que, entre outros significados associados à ideia de «arma espiritual dedicada ao serviço de Deus», adquire um sentido de superação de terríveis flagelos, na medida em que, segundo a lenda, S. Sebastião sobrevive ao fuzilamento de setas a que tinha sido condenado (Ferguson, 1961, p. 170). De acordo com Ferguson, precisamente por este facto S. Sebastião tornou-se um dos santos patronos de todas as vítimas da peste e, por conseguinte, a flecha poderá aludir tanto a esse malefício como à sua superação. Segundo Louis Réau, São Sebastião foi o primeiro dos *santos antipestíferos*, e avança com duas possíveis explicações para que essa «categoria» lhe tivesse sido atribuída: a primeira relaciona-se com uma antiga crença de que o povo representava a peste como «uma chuva de flechas lançadas por um Deus irritado» (*A Íliada*); a segunda advém da Bíblia Sagrada, designadamente da passagem que conta que Job, coberto de úlceras, crê que «as flechas do Todo-Poderoso o trespassaram» (RÉAU, 1999-2002, vol. 5, pp. 194-195).

³⁸⁶ A representação dos livros neste tema alude diretamente ao saber e ao conhecimento, provavelmente o dos Doutores. Devemos notar, neste caso específico, mas também em duas pinturas que reproduzimos em catálogo (cat. 184, 186), que os livros se representam em completa inação; estão fechados, acumulados, não se reportam ao ato da leitura. Volvidos sobre as próprias páginas, sobre a própria linguagem, sobre o intrincado registo de ocorrências históricas e de interpretações religiosas, filosóficas, literárias, simbolizam o pensamento fechado sobre si mesmo em face do que viria a ser a sabedoria suprema, renovada e libertadora, de Jesus Cristo. Como se sabe, a sua «doutrina» não contempla apenas o pensamento, mas dirige-se amplamente ao *afeto* entre os homens.

seus extremos sobre o degrau e orientando as suas arestas de modo a estabelecer ortogonalidades na totalidade do conjunto. À esquerda e à direita, surgem panejamentos de características diferentes, elementos importantes para criar contrastes de cor e de valor com os livros. Mais atrás, um degrau estabelece um plano vertical que impede o alongamento do olhar. A sombra projetada dos livros, tanto no degrau como no livro que se posiciona por baixo, produz um efeito de recorte cativante. Talvez porque faz ressaltar o entrosamento dos planos, os quais assumem inclinações distintas, conferindo ao conjunto um forte sentido geométrico.

Esta riqueza estrutural, conseguida com tão escassos recursos, não impede o pintor de desenhar as finas juntas das pedras que compõem o degrau, conforme se pode verificar no lado esquerdo e em baixo. Esse detalhe pretende tornar inteligível o posicionamento dos planos horizontal e vertical, numa espécie de seguimento lógico da orientação do chão ladrilhado que antecede o dispositivo. No entanto, estas linhas não ressurgem depois dos livros, como seria expectável, dada a direção inicial que elas tomam. Apenas surge um segmento de traço, muito pequeno, na parte posterior, e sem ligação lógica com os que se iniciam na parte anterior. Poderá o decaimento da pintura e posterior intervenção de conservação e restauro ter produzido esta situação?

Uma outra pintura, da autoria Gregório Lopes e Jorge Leal, a *Adoração do Magos* exposta no Museu Nacional de Arte Antiga, oferece-nos, em primeiro plano e junto à margem inferior, um detalhe extraordinário pela sua complexidade e delicadeza. Trata-se de uma taça de ourivesaria de finíssima elaboração, contendo moedas de ouro, incenso e mirra,³⁸⁷ pousada na saliência de uma estrutura de pedra (Fig. 140). Esta saliência será injustamente caracterizada como um simples degrau, uma vez que no conjunto do espaço representado constitui uma plataforma baixa anexada à parede

³⁸⁷ Segundo Louis Réau, todos estes elementos comportam um simbolismo cristão de particular interesse e importância na narrativa da vida de Cristo. Do ponto de vista teológico: «o ouro [é] uma homenagem à realeza de Cristo; o incenso à sua divindade; a mirra, que servia para embalsamar cadáveres, significa que está destinado a morrer para redenção da humanidade». O sentido dado por São Bernardo, que foi retomado por Nicolás de Lira durante o séc. XIV, é mais prosaico: «o ouro estava destinado a aliviar a pobreza da Virgem, o incenso a desinfetar os estúbulos e a mirra, que se considerava um *vermífugo*, a fortificar o Menino expulsando os parasitas dos seus intestinos» (RÉAU, 1999-2002, vol. 2, p. 253). No entanto, como o próprio Louis Réau afirma, «pouco a pouco, como consequência da invasão dos detalhes pictóricos em prol do sentimento religioso, o símbolo torna-se *espectáculo*» (RÉAU, 1999-2002, vol. 2, p. 258). Esta afirmação vem exatamente ao encontro da opinião de Dagoberto Markl, segundo o qual, nas obras das oficinas de Lisboa, o tema da *Adoração dos Magos* constitui «um pretexto para a execução de prodigiosas obras-primas de ourivesaria nas ofertas dos magos e de joalharia nas jóias que ostentam» (MARKL, 1995, p. 255).

exterior de um eventual edifício, mas sem aparente ligação direta com uma entrada. Efetivamente, trata-se de um *lugar de presença*, mais elevado, que se reserva à *Virgem com Menino* ao colo, sobre o qual os Reis Magos depositam as oferendas, para em seguida se ajoelharem.

Contrariamente aos dois exemplos anteriores, este detalhe manifesta o empenho do pintor em descrever o sistema construtivo da estrutura arquitetónica, da sua materialidade concreta e do seu estado de conservação. Não queremos sugerir que aqui se representa uma estrutura real, mas que os aspetos plásticos adquirem muito maior importância nesta pintura do que nas outras duas acima comentadas. É evidente, pois nesta se associa um efeito de presença muito próprio, que apela diretamente ao reconhecimento da matéria representada. Muito possivelmente, o aspeto da estrutura arquitetónica - polvilhada de particularidades ruinosas - não é alheio à construção de sentido do tema retratado.³⁸⁸

O referido artefacto de ourivesaria surge em proximidade relativa com um outro, do mesmo género, mas com tampa, situado mais atrás. Contudo, não se trata de um emparelhamento evidente, porque, por um lado, os dois objetos distam consideravelmente um do outro, interpondo-se entre eles um panejamento e, por outro, porque existe uma clara dissociação perspética entre as duas peças (Fig. 42). A peça que ora observamos possui uma presença bastante mais marcada, que lhe confere uma maior autonomia relativa e uma função plástica e compositiva estratégica na conceção geral da pintura.

É importante notar a dissociação existente entre o ponto de vista do artefacto e o ponto de vista do dispositivo, sendo o primeiro claramente mais baixo do que o segundo. Temos a sensação de que a taça não assenta bem no «degrau». À parte disso, a representação do dispositivo atesta um ponto de vista bastante plausível de uma situação real. A aresta proximal apresenta-se paralela ao quadro de representação e perpendicular ao olhar dos observador; a aresta lateral apresenta-se na posição que seria possível ver em circunstâncias reais de observação. Neste caso, a sensação de profundidade espacial é auxiliada pelo «estriamento» do espaço. O dispositivo compõe-se de várias pedras retangulares. A primeira possui maior dimensão em relação às seguintes; embora no intermédio existam algumas equivalências em tamanho, este aspeto não tem grande interferência no efeito geral, dado que se trata de uma edificação que apresenta

³⁸⁸ Desenvolvemos este assunto mais abaixo, nas pp. 220-221 e nota 393.

evidentes sinais de ruína e deformação. A irregularidade da aresta lateral esquerda da estrutura é bem expressiva dessa deformação, mas, ainda assim, detém uma orientação genérica que está de acordo com a perspetiva do restante edifício (Fig. 141). Como se vê, a linha da junta da primeira pedra a contar da esquerda conflui para um ponto diferente, mas essa orientação pode, eventualmente, querer expressar mais o desnivelamento pontual do pavimento do que um ponto de vista distinto.



Fig. 141. *Linhas de perspetiva da Adoração dos Magos de Gregório Lopes e Jorge Leal.* (cat. 144)

A integração de «naturezas-mortas» sobre secções de estruturas arquitetónicas, por sua vez incluídas nos primeiros planos da imagem e junto a um dos cantos inferiores do «quadro», resultou também, na pintura portuguesa que tratamos, em alguns conjuntos de grande interesse. Aqui podemos destacar dois tipos de estruturas: as *bases ou plintos* e as *secções de muros*.

Em relação ao que designamos, de forma bastante elástica, *bases ou plintos*, interessa referir dois casos: o da *Natividade* atribuída a Gregório Lopes, obra pertencente a coleção particular (Fig. 142), e o da *Adoração dos Reis Magos*, de Mestre desconhecido, que se conserva no altar-mor da igreja matriz de Linhares da Beira (Fig. 143-143a).

A pintura atribuída a Gregório Lopes pertence a coleção particular, e isso impediu-nos de a ver diretamente. Dela tomamos conhecimento a partir do estudo de

Sónia Duarte.³⁸⁹ As nossas considerações sobre este detalhe não podem ser muito rigorosas, mas é possível, pelo menos, verificar que o dispositivo se assemelha a uma base de coluna cuja parte inferior é saliente. Sobre esta base coloca-se um instrumento musical - uma «rebeca com cravelhal zoomórfico» do século XVI - que se faz acompanhar, do lado esquerdo, por uma cabaça e, do lado direito, pelo respetivo arco do instrumento.³⁹⁰ A face anterior do dispositivo coloca-se paralela ao quadro de representação, mas exhibe, também, a sua face lateral. A *rebeca* e o respetivo *arco* apresentam-se oblíquos em relação aos planos do dispositivo. A direção da luz é bastante incomum, pois a sua origem está à direita e à frente do observador. Assim, a lateral do dispositivo recebe luz, deixando em sombra a sua face anterior, de modo que resultam sombras projetadas «para cá» (Fig. 142-142a). É interessante observar o modo como a sombra do arco se projeta nos diferentes planos laterais deste dispositivo, evidenciando a quebra das superfícies.



Fig. 142 - 142a. *Detalhes de Natividade*. Gregório Lopes (atr.). 1525-50. Coleção particular, (cat. 123)



Fig. 143 - 143a. *Detalhes de Adoração dos Reis Magos*. Mestre desconhecido. c. 1535-42 (?). Igreja matriz de Linhares da Beira. (cat. 151)

³⁸⁹ Deixamos um agradecimento especial à Doutora Sónia Duarte pelo facto de nos ter cedido a fotografia da pintura e do detalhe referido.

³⁹⁰ DUARTE, 2015, p. 173.

Em relação ao detalhe da *Adoração do Reis Magos* de Mestre desconhecido (Fig. 143 – 143a), as circunstâncias de observação não foram as ideais e a captura da fotografia aqui apresentada foi, aliás, bastante difícil, dada a colocação da pintura num local relativamente elevado e o facto de ela possuir uma estátua diante de si. Mas, apesar dessas contingências, pudemos observá-la com atenção e perceber aspetos importantes.

Junto ao canto inferior esquerdo do painel, o pintor incluiu um pequeno *plinto* ou *base* de matriz retangular, que na parte superior possui um friso saliente com dois rebaixos. A cor acinzentada dessa *base* leva-nos a crer que se trata de um elemento de pedra, até porque no chão existe continuidade desse material, para a direita. Sobre o dispositivo pousa-se a tampa de uma taça de ourivesaria, ricamente adornada. A taça pousada à direita, sobre o chão, apresenta-se recheada de moedas que possuem uma cruz em relevo ao centro.³⁹¹

Algumas fotografias que reproduzimos (à falta de melhores) suscitam, pela visão lateral que apresentam, o equívoco de a estrutura se colocar numa posição totalmente oblíqua em relação ao quadro de representação. Mas, tal obliquidade não se verifica na pintura (como melhor se percebe na Fig. 143a) sendo a sua colocação semelhante à que se verifica no caso anteriormente analisado. Ou seja, a face anterior do dispositivo apresenta-se paralela ao quadro de representação, enquanto a face lateral se inclina e exhibe, numa quantidade considerável; o que traduz, uma vez mais, o resultado periférico de uma perspetiva geral.

De resto, fica uma breve nota à excelente qualidade da representação dos elementos de ourivesaria, particularmente da decoração plástica intrincada que o artefacto exhibe, a qual se resolve com um desenho extremamente seguro. O tratamento plástico e cromático é bastante refinado, apresentando subtis cambiantes de claro-escuro.

As estruturas que designamos de *secções de muros* figuram em algumas obras da primeira metade do século XVI que representam o tema da *Adoração dos Reis Magos*.³⁹² Elas incluem-se sempre no primeiro plano de representação e junto a um dos cantos inferiores do painel, e apresentam-se cortadas por estes limites. Caracterizam-se formalmente por estabelecer entre um e três desníveis ou degraus, que por vezes

³⁹¹ Ver detalhe nº 3 de cat. 151.

³⁹² Nas pinturas com o nº de cat. 138 e 140, estas estruturas suportam artefactos. Nas pinturas com o nº de cat. 139 e 143, nada suportam.

assumem diferentes dimensões. Estas estruturas compõem-se de distintas pedras emparelhadas, com arestas pontualmente quebradas, e manifestam alguns sinais de deformação. Assim, configuram um segmento de muro arruinado sobre o qual, em pelos menos duas pinturas, se pousam os «chapéus/coroas» dos reis magos e peças de ourivesaria.

A *Adoração dos Reis Magos* realizada pelo Mestre do Sardoal, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, oferece-nos um bom exemplo (Fig. 144-144a). Como se pode ver, junto ao canto inferior esquerdo do painel, existe uma pequena porção de muro que estabelece três degraus irregulares. Sobre os dois degraus superiores figuram uma taça dourada com tampa, em cuja decoração plástica se repete constantemente a forma da concha, e uma espécie de turbante vermelho e branco, que integra uma coroa de ouro, ornamentada com enrolamentos de motivos fitomórficos, no extremo dos quais existem pedras azuis de forma piramidal. Este conjunto aparece em primeiro plano, num painel muito estreito, facto que talvez explique a forma peculiar de estruturação do espaço pictórico. O pintor optou por intercalar planos sucessivos, dispondo os diferentes «temas» uns sobre os outros (natureza-morta, figuras, arquitetura e paisagem) seguindo uma ordem, lógica e natural, de baixo para cima e de perto para o longe.

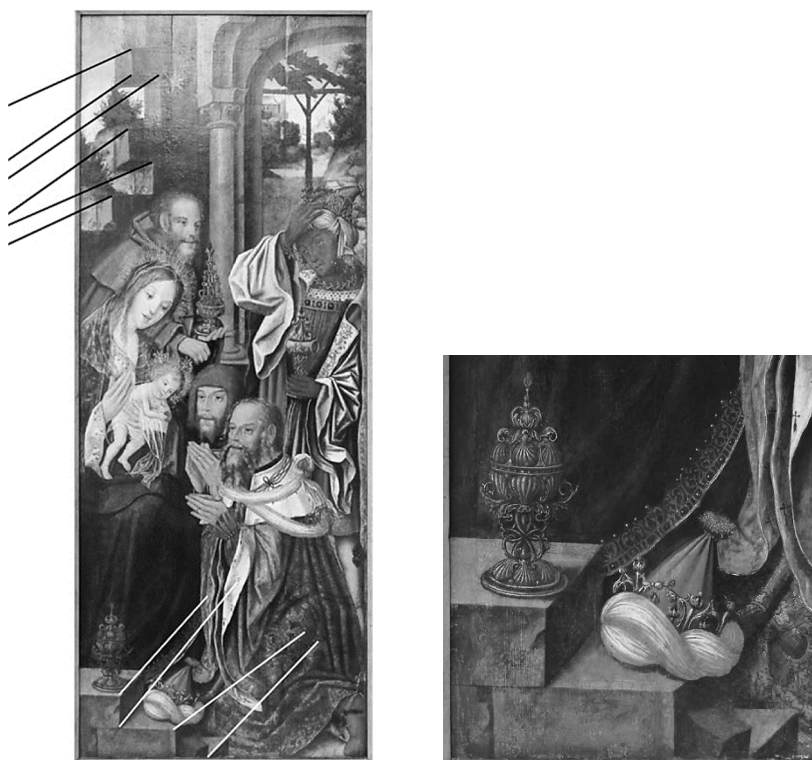


Fig. 144 - 144a. *Adoração dos Reis Magos* (com desenho das linhas da perspectiva) - detalhe. Mestres do Sardoal ou Oficina de Mestre do Sardoal. 1501-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 140)

As roupagens das figuras estabelecem o fundo da «natureza-morta». Do lado direito, concretizam um «plano vertical» que se compõe por tecidos ocres e dourados, e, do lado esquerdo, por um tecido azul relativamente vibrante, sobre o qual contrasta a forma dourada da taça. Estas «cortinas» impedem qualquer possibilidade de alongamento do olhar no espaço.

Nesta pintura não existe, todavia, um efeito *perspético*; não se verifica uma «distorção coerente» das formas do espaço ou da arquitetura. Aliás, parece existir o esforço de «tornar ilógica» a sua representação, no sentido em que, quer a estrutura figurada em primeiro plano, quer a estrutura arquitetónica que se encontra por trás das figuras, impossibilitam qualquer confluência de linhas paralelas, antes apresentando uma completa divergência (Fig. 144).

Repare-se, no entanto, que as estruturas mencionadas são partes de ruínas. Considerando-as como tal, o efeito de irregularidade ou desordem não se revela perturbador, constituindo, em contrapartida, um fator expressivo. A ruína vê-se, pois, também caracterizada na matéria, através das pequenas lacunas e fissuras das arestas dos diferentes blocos que compõem o muro do primeiro plano. É curioso notar (agora desviando-nos das intenções primordiais do pintor) como o desgaste da superfície pictural e outros pequenos «ferimentos» da camada cromática ocorrem a favor da imagem da ruína que o pintor quer sugerir.

Na parte inferior direita da *Adoração dos Reis Magos* pertencente ao conhecido retábulo da Sé de Viseu, que atualmente se conserva no Museu Grão Vasco, integra-se, também, um destes *muros-ruína* (Fig. 145-145a). Neste caso, o muro suporta um chapéu verde-escuro, no centro do qual se integra uma coroa dourada cuja parte superior é torneada com mais de uma dúzia de cruces colocadas na posição vertical.³⁹³

Também aqui as vestes das figuras permitem restringir, pela barreira vertical que estabelecem, o espaço da «natureza-morta». Neste caso são elementos escuros que possuem belíssimos tons de carmim e azul. Permitem criar um cativante efeito atmosférico, uma sensação aveludada da imagem, além de estabelecerem um contraste pictórico com as tonalidades quentes do muro.

³⁹³ Este chapéu possui detalhes significativos, na sua forma irregular e na coroa, que mereceriam o comentário de um historiador. Louis Réau refere que a «individualização» dos Reis Magos tem a «influência do simbolismo que os associou às três idades da vida e às três partes do mundo» então conhecidas (Europa, Ásia e África) - (RÉAU, 1999-2002, vol. 2, p. 252). No tocante ao chapéu, é possível que as suas características aludem à civilização europeia, ao passo que, com toda a certeza, refletem a moda de determinada época e área geográfica.

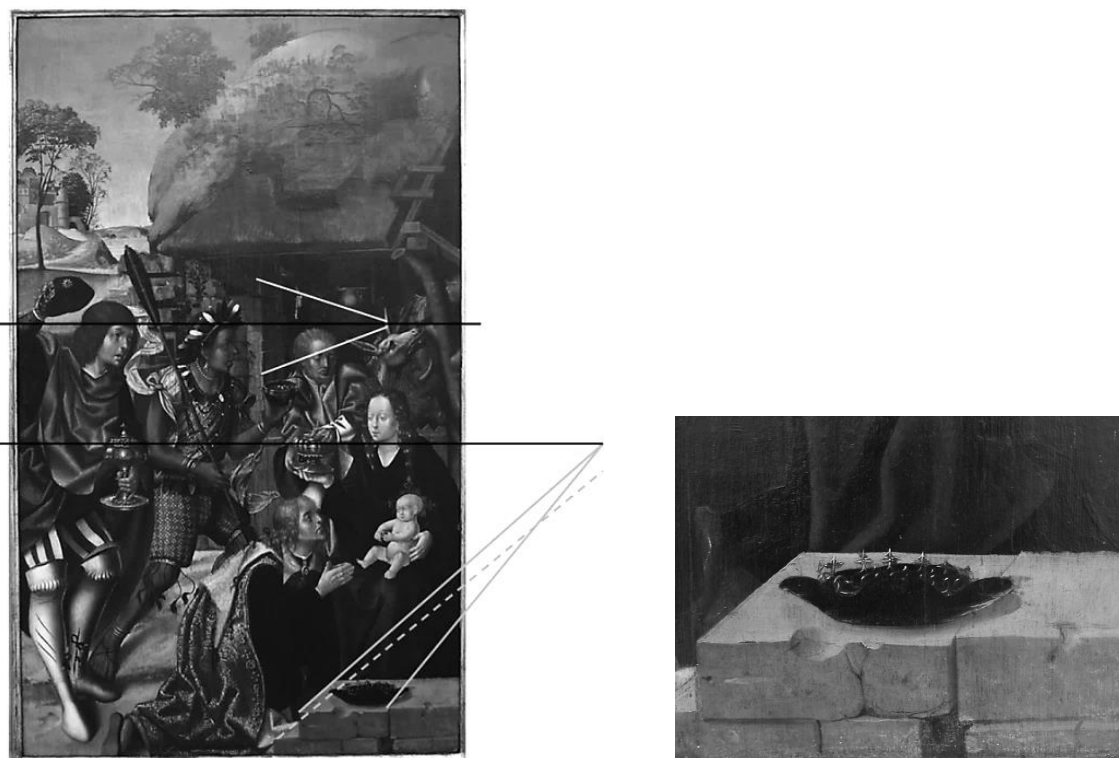


Fig. 145 - 145a. Linhas de perspectiva dos elementos arquitetónicos da Adoração dos Reis Magos dos Mestres do Retábulo da Sé de Viseu (Vasco Fernandes e Francisco Henriques?) – Detalhe da Fig. 145. 1501-06.

Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 138)

O muro-ruína coloca-se paralelamente ao plano de representação, e as arestas laterais dos diferentes blocos de pedra confluem de acordo com a observação direta e aproximada de um volume retangular. Verifica-se que esta estrutura é representada de um ponto de vista mais baixo em relação ao do muro de pedra aparelhada que existe no plano de fundo (Fig. 145). Verifica-se, também, que duas das pedras da fila inferior do muro do primeiro plano, possuem uma orientação divergente, em termos perspéticos, em relação às pedras da fila superior. Trata-se de uma divergência lógica na medida em que há indícios de uma torção destes dois pequenos blocos, que ocorre no sentido de expressar a deformação deste mesmo muro. Como afirmamos, há aqui múltiplas evidências de uma intenção de representar a ruína, evidências que estão tanto ao nível da estruturação do dispositivo como ao nível da sua representação plástica e material, como se pode ver nas fissuras desenhadas em diferentes blocos ou nas expressivas lacunas que afetam as suas arestas. A importância que estes aspetos adquirem nesta obra justifica alguma breve reflexão sobre o seu sentido.

A representação da ruína abrange dois tipos de grande interesse, absolutamente distintos. O primeiro advém do facto de constituir uma aplicação local daquilo que

Erwin Panofsky designa, no contexto de estudo da pintura dos *Primitivos Flamengos*, «o conhecido tema da ruína simbólica». Para este autor, o objetivo de um contraste entre a conservação e a ruína da arquitetura, ou entre a estrutura intacta e a arruinada, consistia em «expressar a antítese entre cristianismo e judeísmo (ou paganismo)».³⁹⁴ A representação da ruína expressaria o decaimento da «antiga lei» (a judaica) dando lugar a uma nova (a cristã), que se instauraria com a vinda de Jesus ao mundo.

O segundo tipo de interesse é muito distinto e reside na constatação de que o carácter plástico/pictórico se aplica em diversas naturezas-mortas autónomas que representam dispositivos de pedra. Tal constatação verifica-se, principalmente, no tratamento da aresta proximal do dispositivo, por exemplo, na natureza-morta que representa um *Vaso de flores dentro de um nicho*, da autoria de Abraham Mignon (Fig. 146).



Fig. 146- Detalhe de *Vaso com flores dentro de um nicho*. Abraham Mignon. Não datado (c. 1660-79?).

The Ashmolean Museum, Oxford.

O trabalho deste pintor, bem como o de muitos outros da mesma época, é bastante detalhado, demonstrando interesse na sugestão dos ínfimos indícios de fragmentação do dispositivo de presença. Estes indícios não resultam, necessariamente, da figuração de uma realidade existente, nem partem de um modelo concreto. A sua inclusão responde mais a desígnios conceptuais, embora, aparentemente, eles

³⁹⁴ É importante notar que, no período inicial do séc. XV e no contexto da pintura do norte da Europa, essa antítese *judaísmo/cristianismo* teve também expressão através da distinção de estilos arquitetónicos, respetivamente entre edificações *românicas* e de edificações *góticas*. Contudo, um pouco mais tarde, «sob a influência do Renascimento Italiano, as ruínas dos edificios românicos substituíam-se por ruínas de templos clássicos e de arcos triunfais» (PANOFSKY, 1981, p. 137). De acordo com Panofsky, o «tema da ruína simbólica» introduz-se durante o século XV nas representações flamengas da *Infância de Cristo*, designadamente a *Natividade* e a *Adoração dos Reis Magos*.

constituam um dos inúmeros «efeitos» de um espectáculo de «pura visualidade». Estes indícios evitam que o dispositivo, dentro da pintura, onde se descreve tão minuciosamente as flores e os artefactos de vidro, no caso específico, refratando a luz de forma tão adequada e cativante, se afigure uma simples disposição de planos abstratos, isto é, de planos desprovidos de materialidade própria. Ao mesmo tempo, manifestam um critério de representação unívoco, por parte do pintor, que se mostra empenhado na descrição de tudo o que é visível.

Esses detalhes constituem uma série de exceções que pontuam a regularidade geométrica, facetada, do dispositivo. Para o olhar que «vagueia» sobre a representação, constituem «pequenos acontecimentos», neste caso pequenos sinais de fratura que tornam evidente a «ação do tempo» sobre a matéria. Nesta pintura, mas também em muitas outras deste mesmo género, que se realizaram durante os séculos XVII e XVIII, estes sinais constituem uma expressão subtil, mas ainda assim clara, de uma antítese perante a presença das flores, que são o seu elemento exuberante embora efémero e perecível. Quer dizer, de um modo geral, que a expressão da ruína contrapõe-se à própria ideia, e ao significado intrínseco, do florescimento. Encontramos aqui, subjacente, um elemento signifiante que funciona como um indicador em «negativo» do auge e do esplendor das coisas. Tarde ou cedo, estes pequenos sinais de decaimento suscitam no espectador o pensamento de que a vividez e a beleza das flores, próprios do efeito proporcionado pela pintura, são relativamente momentâneos e transitórios.³⁹⁵

Posto isto, também se poderá interpretar (embora já numa vertente algo especulativa) uma oposição de carácter simbólico no detalhe do chapéu/coroa pousado sobre o muro/ruína da *Adoração dos Reis Magos* do Retábulo de Viseu. É certo que o chapéu é um objeto, um adereço útil, que responde a um uso prático, mas a coroa que ele inclui tem um função exclusivamente simbólica.

³⁹⁵ Esta interpretação tem sido feita por alguns autores através do facto de os frutos se representarem «tocados pelo bicho», ou mesmo através da frequência com que os pintores representaram objetos descascados, cortados, dissecados. Como explica Hanneke Grootenboer, recorrendo por vezes a algumas ideias de Paul Claudel e de Roland Barthes, tais visões dão-nos acesso a um mundo que assume o condicionalismo de uma «desintegração iminente»: «the dissecting of objects and edibles in still-lives springs not from a new, coherent ordering of things that results from scientific practice, but instead reflects the very image of material objects as they are crumbled by time. It is not the penetrating look of the microscope, hoping to reveal thing's essence, that directs still-life composition. Rather, the dissection of banal elements abolishes the very idea of coherence by confronting the notion of eternity with the (potential) destruction of all material elements over the course of time» (GROOTENBOER, 2005, p. 169).

«Coroa (...) O seu lugar no cimo da cabeça confere-lhe um significado sobre-eminente: partilha não só os valores da cabeça, cimo do corpo humano, mas também os valores do que encima a própria cabeça, um dom vindo do alto: marca o carácter transcendente de uma realização. A sua forma circular indica a perfeição e a participação na natureza celeste de que é um símbolo».³⁹⁶

A coroa «exprime as ideias de elevação, de poder, de iluminação»; constitui uma espécie de «promessa de vida imortal, a exemplo da vida dos deuses». Logo, exprime também a ideia de *superação*. De quê? Das contingências humanas e terrenas que constituem obstáculos a essa possibilidade de «elevação» e «imortalidade».

Este tipo de oposição simbólica também se manifesta noutras pinturas, como a *Adoração dos Reis Magos* atribuída à Oficina de Jorge Afonso, do Museu de Setúbal (Fig. 147).

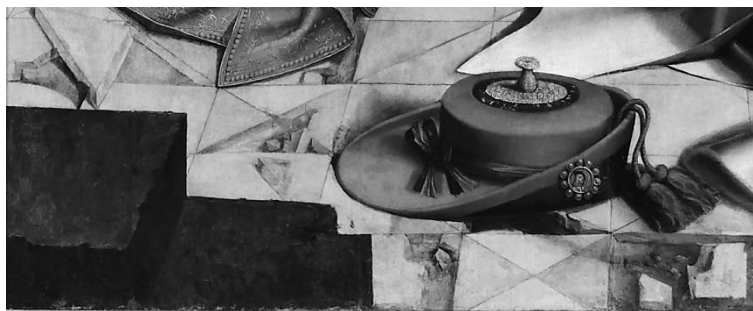


Fig. 147. Detalhe de *Adoração dos Reis Magos*. Oficina de Jorge Afonso (atr.). c. 1517/19-1530. Museu de Setúbal/Convento de Jesus. (cat. 143)

Neste caso, também existe um muro/ruína, mas ele não suporta qualquer objeto. Contudo, emparelha-se com um chapéu de complexa manufatura, vermelhão de sua cor principal, pousado ao lado, no chão. A representação do chapéu é extremamente detalhada.³⁹⁷ Não é, em nada, um chapéu vulgar. Nem a representação desse chapéu é banal (facto, aliás, extensível às restantes partes da pintura). O chão, por sua vez, representa-se minuciosamente fraturado. São bem explícitas as lacunas e o estilhaçamento das diferentes placas que o compõem. Mais atrás, podemos apreciar a

³⁹⁶ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 231.

³⁹⁷ Este objeto tem forma assimétrica, que se deve ao levantamento de um dos lados da aba, e é rematado em cima por um elemento decorativo composto de vários filamentos amarelo-dourados, entrelaçados, que culminam num pequeno volume em forma de jarro bojudo; o corpo central do chapéu é envolvido por um tecido azulado que se remata com um laço; da parte de trás da aba saem dois cordões (multifilamentos) que terminam em franjas - os imensos fios que as compõem denotam uma extrema delicadeza na sua representação; a parte da aba que se encontra levantada ostenta uma peça de joalharia circular torneada com onze pérolas, no centro da qual se vê um pequeno retrato pintado.

representação de duas peças de ourivesaria de complexa manufatura, que têm entre elas um outro chapéu de aparência muito nobre. Está claro que a oposição velho/novo se concretiza, aqui, pela especial atenção conferida à «presença plástica/pictórica» dos artefactos nobres que se depositam sobre materiais arruinados.

Considerando ainda as secções de estruturas arquitetónicas que servem de dispositivos de presença a «objetos de natureza-morta», devemos observar alguns casos de muros de média altura. Neste domínio são três os detalhes que justificam um breve comentário.³⁹⁸ Indiquemos três obras distintas: *Assunção da Virgem*, de Garcia Fernandes, conservada na igreja de matriz de Sardoura; *São João Baptista*, obra da autoria de Vasco Fernandes atualmente no Museu do Caramulo; *Estigmatização de São Francisco de Assis*, atribuída à Oficina de Jorge Afonso, do Museu de Setúbal.

Na parte inferior do painel da *Assunção da Virgem* de Garcia Fernandes, está representado o túmulo onde supostamente se depositou o corpo da Virgem Maria, que paira mais acima, transportado por três anjos. É sobre a berma das paredes desse túmulo que se pousam, à esquerda, um livro aberto e uma pequena folha de palma, e, à direita, em singular equilíbrio, um hissope ou aspersório de água benta. São dois detalhes distintos, porquanto bastante distanciados (Fig. 148-148a).



Fig. 148 - 148a. *Detalhes de Assunção da Virgem*. Garcia Fernandes (atr.). c. 1540.

Igreja matriz de Santa Maria de Sadoura (Castelo de Paiva). (cat. 298)

Como se vê, o conjunto da esquerda é rodeado por figuras. As mãos dos apóstolos encontram-se imediatamente atrás do livro, constituindo um fator de perturbação da «natureza-morta», pondo em causa a sua autonomia relativamente à

³⁹⁸ Cat. 297, 298, 398.

ação. No entanto, a representação destes elementos é bastante qualificada, nas transições de cor e na representação da sombra, sendo particularmente bem realizada a destrição de uma sucessão de planos verticais que compõem a folha de palma. Além disso, revemos no detalhe uma subtil estratégia de destaque dos «objetos», sobretudo na folha de palma, que extravaza ligeiramente a beira do túmulo da Virgem.³⁹⁹

Comentários do mesmo género podem ser feitos em relação ao aspersório. Contudo, este objeto pontua um momento de observação diferente. A sua autonomia relativa é mais vincada, comprovada pela clara separação da figura humana. Para este efeito contribui o fundo liso que se estabelece para o objeto, em tonalidade cinza-terra de valor médio, que corresponde à face interior da parede do túmulo, o qual se encontra em sombra.

Se nesta última secção da pintura as arestas do túmulo se representam praticamente horizontais, na situação anterior do livro apresentam-se oblíquas, descendo ligeiramente para a esquerda. Esta diferença é o resultado de um desenho não muito rigoroso das arestas frontais do túmulo, cuja dimensão é substancial, apresentando um ligeiro e progressivo declínio no sentido referido.

A pintura de *São João Baptista*, realizada por Vasco Fernandes, apresenta-nos um detalhe de grande interesse, pela intensidade de presença que confere a um pequeno recipiente sobre um muro adjacente a uma fonte (Fig. 149, 244). Dalila Rodrigues refere que este detalhe tem um papel fundamental na composição da pintura em que se inclui.

«A taça assente no pano posterior do muro da fonte, iluminada de modo a marcar o plano intermédio da imagem – à semelhança do que sucede com a colocação do fogareiro na *Anunciação* do retábulo de Lamego – assume aqui um papel fundamental na estruturação do espaço em profundidade, estabelecendo com a paisagem do fundo uma natural ligação».⁴⁰⁰

Diante da pintura, percebe-se a «leitura funcional» que a autora propõe para a contemplação deste detalhe, mas não devemos esquecer que ele cria, em simultâneo, um vigoroso contraste sensível entre o perto e o longe. Este contraste é inteligentemente mediado por um belíssimo fundo com diversas ervas, colocadas na penumbra, logo a seguir ao dispositivo, dando lugar, progressivamente, a uma paisagem mais iluminada e difusa. É interessante verificar que esta estratégia de ligação da «natureza-morta» com a paisagem se aplica exatamente da mesma forma nos «quadros dos meses» realizados

³⁹⁹ Elucidamos este destaque no cap. 4.4.

⁴⁰⁰ RODRIGUES, 2007, p. 92.

cerca de 1668 por Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos, obras pertencentes a coleções particulares.⁴⁰¹ O contraste com a taça iluminada dá-se, também, ao nível da qualidade da luz e, conseqüentemente, da sombra projetada, que, pela sua temperatura e valor, aludem a um «interior», como seja o espaço rodeado pela série de árvores que filtram a luz permitindo a sua entrada através de «focos pontuais».

Dalila Rodrigues afirma que este painel de *São João Baptista* foi concebido para ser colocado ao lado de um outro, do mesmo pintor, dedicado à representação de *Santo António* (Fig. 150).



Fig. 149. *São João Baptista*. Vasco Fernandes. c. 1525. Fundação

Abel e João Lacerda - Museu do Caramulo. (cat. 348)

Fig. 150. *Santo António*. Vasco Fernandes. c. 1525. Coleção particular.

Há fortes indícios, na paisagem e no próprio muro, de uma continuidade espacial entre as duas pinturas. A estrutura do muro dá-nos a indicação de um observador que se posiciona sensivelmente entre os dois painéis, pois, a sua colocação exata depende do distanciamento que se impuser entre as duas peças (se estivessem em contacto, o ponto de fuga recairia sobre o painel da esquerda).

Devemos notar que a luz, vinda da nossa direita, num ângulo de aproximadamente quarenta e cinco graus, incide sobre parte da figura de Santo António e é concordante com a que atinge a taça, mas da figura do santo não se projeta qualquer

⁴⁰¹ Sobre estas obras consultar: CAETANO, 2015, p. 91-99.

sombra, cujo recorte se esperaria evidente, a julgar pela intensidade com que atinge o capuz, o braço, a perna e, sobretudo, o joelho e uma pequena dobra da indumentária que se situa sobre o pé esquerdo. Isto faz com que a taça usufrua, por assim dizer, de um especial efeito de presença. Se observarmos com atenção, constatamos que a taça é o único elemento da representação que possui uma sombra projetada. Nem mesmo os diferentes degraus que se estabelecem no muro, na pintura de Santo António, apresentam uma sombra projetada com recorte minimamente marcado.

Pelo facto de possuir dois *panos*, o muro produz um desdobramento volumétrico com consequências positivas para a sensação de profundidade do espaço pictural. Efetivamente, confere maior presença ao plano intermédio da imagem, que se situa entre o santo e a paisagem. O *pano* posterior do muro é mais elevado, incidindo sobre ele uma luz ligeiramente menos intensa em relação ao *pano* anterior. Neste, a luz intensifica-se, mais ainda, junto à aresta proximal, que se apresenta em posição horizontal. Esta aresta encontra-se desgastada, pontualmente quebrada, o que determina uma transição amena entre a face horizontal, substancialmente iluminada, e a face vertical, que se encontra em penumbra. Nesta aresta são evidentes as lacunas, talvez sugestivas do uso, mas também características expressivas próprias da pedra tosca.

Ao olhar moderno, o conjunto de «natureza-morta» adquire um «sabor rústico», que não se conquista sem a presença de matérias relativamente rudes ou «brutas». A simplicidade do objeto, associada à rudeza do muro, parece quase evocar princípios de vida monástica, de uma vida simples, despretenciosa, completamente despojada de valores materiais.⁴⁰²

Por fim, no que concerne às *estruturas arquitetónicas*, deixamos um breve comentário ao fabuloso detalhe existente na *Estigmatização de São Francisco de Assis*, obra atribuída à Oficina de Jorge Afonso, que se conserva no Museu de Setúbal (Fig. 151-151a).

⁴⁰² O vínculo deste santo com a água, aqui marcando presença através da representação da fonte, é sobejamente conhecido, por ter este baptizado o próprio Cristo. A presença da taça serve a tarefa de evocar a simples possibilidade (instrumental e mediadora) de um gesto de aplicação ou consumo deste elemento, mas, dentro do tema principal lembra, também, um ato de extrema simbologia no contexto cristão - o baptismo. Por outro lado, o carácter rústico que pontua a imagem não é desprovido de sentido, considerando que aqui certamente se retrata, de acordo com as adições que os Evangelhos Apócrifos fizeram à lenda deste santo, o «retiro do santo no deserto ou nos bosques», onde se vestia com apenas «uma túnica de pêlo de camelo» - à qual Vasco Fernandes sobrepôs um manto vermelho (nobilitante). Sobre estes tópicos ver: RÉAU, 1999-2002, vol. 1, pp. 488-497.



Fig. 151 - 151a. *Estigmatização de São Francisco de Assis* – *Detalhe da Fig. 151*. Oficina de Jorge Afonso (atr.) c. 1517/19-1530. Museu de Setúbal / Convento de Jesus. (cat. 330)

Estrategicamente colocado na intersecção dos *terços* do painel, na parte inferior esquerda, encontra-se um livro aberto com dois grupos de páginas levantadas. Está reclinado sobre um outro livro, que, por sua vez, assenta sobre uma estrutura rochosa. A estrutura apresenta-se parcialmente coberta por terra e vegetação, tendo continuidade para a esquerda, onde se identifica uma fonte. Conseguimos perceber que a parte que suporta o livro se trata de um vestígio arquitetónico ou, dir-se-ia antes, arqueológico. À volta desta estrutura estão diversos elementos vegetais, sendo francamente belos e cativantes os que preenchem o primeiro plano, em baixo. Pela sua diversidade, e minuciosa descrição, esta parte da pintura constitui uma espécie de pequena cena de floresta, embuída de um verdadeiro fascínio naturalista, senão mesmo inteiramente impregnado do «amor franciscano» pela natureza.

Um pouco à semelhança da taça que se representa na pintura de *São João Baptista*, de Vasco Fernandes, este livro está num ponto de transição para a paisagem, que aparece logo atrás do dispositivo. Mas este objeto não permite estabelecer uma ligação progressiva ou gradual com a profundidade, consistindo a sua importância, sobretudo, em inferir a sensação de proximidade.

A estrutura arquitetónica apresenta analogias com a integração de uma *estante de chão*, ou *mesa baixa*, não apenas porque suporta um ato de leitura, mas, também, pela colocação relativa dos seus «planos» e «arestas», lembrando alguns exemplos anteriormente analisados, apesar de aqui não se tratar de uma «natureza-morta periférica».

Pesem embora as naturais irregularidades da ruína, podemos ver que o dispositivo apresenta uma face paralela ao plano de representação, colocando-se a aresta proximal ligeiramente inclinada em relação à margem inferior, ao passo que a aresta lateral do plano superior se inclina para a esquerda (Fig. 151). A orientação desta aresta lateral estabelece uma «linha de força» oblíqua, que sobe para a esquerda, entrecruzando (virtualmente) a margem no mesmo ponto onde as montanhas a interseam. A força dessa mesma linha oblíqua está, também, patente na continuidade que o pintor lhe deu, ao representar uma disposição sequencial de três volumes rochosos, como que materializando o percurso do olhar entre o dispositivo e as montanhas, ou seja, entre o muito perto e o muito longe.

3.3.1.6. Estruturas naturais

Uma rocha ou um conjunto de rochas, uma saliência no chão ou numa encosta, ou um tronco de árvore, constituem neste contexto de estudo aquilo que designamos por *estruturas naturais*. Conceptualmente, são «opostas» às *estruturas arquitetónicas*, pois se as *estruturas arquitetónicas* ocorrem de uma atividade humana deliberada, da qual resultam, frequentemente, volumes de grande regularidade e racionalidade geométrica, as *estruturas naturais* são elementos existentes na natureza, na sua forma espontânea. Como tal caracterizam-se, genericamente, pela sua irregularidade e/ou organicidade.

Não esqueçamos, todavia, que as *estruturas naturais* assumem, aqui, o papel de dispositivos de presença da «natureza-morta». No sentido em que a sua aplicação constitui claramente um artifício pictural, que, por sua vez, decorre da necessidade de construir a presença das coisas, não será de estranhar que nestes dispositivos se verifique uma certa artificialidade compositiva. Devemos, então, considerá-las como formas peculiares de localizar o «arranjo de natureza-morta», permitindo elaborar e caracterizar o espaço pictórico de acordo com a aparência sensível do mundo natural.

Claro está, neste caso, o «ato de presença» da natureza-morta ocorre sempre num espaço exterior, o que é menos comum no domínio temático em estudo. Porém, embora menos comum, não é inexistente. Esta situação verifica-se nas pinturas portuguesas que estudamos e, também, em naturezas-mortas autónomas que se realizaram durante o século XVII e posteriormente.



Fig. 152. *Natureza-morta com pato, perdiz e outras aves*. Mariano Nani. 1786. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Fig. 153. *A merenda*. Luís Meléndez. c. 1771-80. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Em relação a obras autónomas veja-se, por exemplo, a *Natureza-morta com pato, perdiz e outras aves*, de Mariano Nani (Fig. 152), ou *A merenda* de Luis Meléndez (Fig. 153). Nestas pinturas, os animais, frutos e alimentos colocam-se diretamente sobre o chão, mas deve notar-se uma particularidade: o desnível do terreno que, em primeiro plano, estabelece uma espécie de degrau natural (assemelhando-se a uma pequena falésia), e que suscita claras analogias com a estruturação típica da mesa enquanto dispositivo de presença da natureza-morta. Os fundos de paisagem, por seu lado, trazem outras possibilidades atmosféricas e cromáticas, contrastes de valores plásticos que não acontecem nas cenas de interior. Trata-se de opções estéticas conducentes a um carácter *pitoresco* da «imagem campestre», embuídas de forte sentimento *naturalista*. No contexto da pintura, do fazer da pintura, explica o facínio pela contemplação (que implica um *enquadramento*, uma *delimitação*) do mundo natural.

As pinturas portuguesas oferecem-nos alguns conjuntos de «natureza-morta» compostos sobre estruturas naturais. É interessante notar como a maior parte dos casos identificados se inclui em cenas de retiro e/ou penitência de santos em zonas naturais, tais como desertos, grutas, bosques ou florestas. Constatam-se, em particular, dois tipos de estruturas: as *estruturas rochosas* e os *troncos de árvores*.⁴⁰³

No contexto das *estruturas rochosas* destacamos dois detalhes de duas obras distintas: a *Adoração dos Pastores*, de Mestre desconhecido, conservada no Museu de

⁴⁰³ *Estruturas rochosas*: cat. 128, 345, 355, 358; *troncos de árvores*: cat. 342, 344, 346, 359.

Évora (Fig. 154), e o *Êxtase de Santa Maria Madalena*, de Domingos Vieira Serrão, conservada na sede da Região de Turismo de Tomar (Fig. 277).

Na *Adoração dos Pastores*, junto à margem inferior, do lado esquerdo, encontra-se um cesto contendo ovos e um par de perdizes amarradas à sua *asa*. O conjunto está pousado sobre uma pedra cuja parte superior se apresenta plana. O lado esquerdo desta pedra assenta sobre o solo e o lado direito sobre algumas pedras mais pequenas. Trata-se de um suporte que suscita dúvidas quanto à sua identidade. Vemos que a pedra possui uma forma relativamente aproximada à de um rectângulo, vista obliquamente, apresentando um dos seus lados rigorosamente paralelo à margem inferior da pintura. Estas características indicam que se trata, talvez, de um fragmento arquitetónico bastante desgastado. Contudo, poderemos estar diante de um «existente natural», aqui representado algo artificialmente de modo a acolher e a destacar a «natureza-morta».



Fig. 154. *Detalhe de Adoração dos Pastores*. Mestre desconhecido (Gregório Lopes? Mestre de Abrantes [Cristóvão Lopes] com colaboração de Francisco de Campos?). Meados do século XVI. Museu de Évora (cat. 128)

Decididamente, trata-se de um *dispositivo de presença* de carácter híbrido, que nos leva a questionar até que ponto uma pedra relativamente regular e isolada se poderá qualificar, dentro de uma pintura, como elemento arquitetónico. Quando é que a fragmentação ou a erosão de uma pedra, outrora integrante de uma edificação, deixa de ser qualificada como ruína? Não é possível responder com absoluta precisão. Mais importante do que a definição categórica deste dispositivo de pedra é o efeito de presença que estabelece na imagem. Aqui, trata-se de uma *elaboração pictórica* que denota a cuidadosa descrição de um volume rude, claramente comprometido com a

materialização do primeiro plano da representação e com o espaço proximal onde se integra a «natureza-morta».

Os temas da *Adoração dos Reis Magos* e da *Adoração dos Pastores* constituem, genericamente, uma variante da *Natividade*, diferenciando-se naturalmente pela qualidade das «personagens secundárias» e dos adereços retratados. A *Adoração dos Reis Magos* serve de pretexto para a inclusão de representações de artefactos exuberantes e de grande valor material (joias, espadas, chapéus, indumentárias, ourivesarias, oferendas).⁴⁰⁴ Assim, a imagem adquire um carácter incomparavelmente mais sofisticado, refletindo valores cosmopolitas, ostentando e exprimindo o requinte social e cultural.⁴⁰⁵ Dá para perceber, de modo contrastado, que o tema da *Adoração dos Pastores* explora extensivamente o carácter rústico da cena, das personagens e dos adereços, patenteando uma contiguidade conceptual entre as oferendas e a sua envolvente direta, como é notório na *Adoração dos Pastores* que ora comentamos.

Ao invés deste detalhe, a *estrutura natural* que identificamos no *Êxtase de Santa Maria Madalena* (Fig. 277) não se presta a qualquer ambiguidade classificatória. Aqui, trata-se da saliência de uma formação rochosa (plausivelmente o interior de uma gruta) que tem continuidade para a esquerda e para trás. Sobre ela se dispõem os diversos «elementos de natureza-morta» (uma caveira, uma píxide, um livro, um chicote de rabo-de-gato), que, no seu conjunto, caracterizam os acesórios relativos a um ato de *penitência*.⁴⁰⁶ Devendo-se, ou não, à irregularidade da parte superior da saliência onde se pousam os objetos, é evidente que estes adereços se vêem de pontos de vista distintos, sendo particularmente evidente a discrepância entre a caveira (situada ao nível do olhar) e os restantes objetos (vistos de um ponto claramente superior). A estrutura possui uma zona de inflexão entre o plano horizontal e o vertical, que, apesar de ser irregular, permite criar um efeito de volumetria e de tridimensionalidade do espaço.

Este conjunto de objetos surge da penumbra, como que emergindo de um fundo bastante escuro; certamente ainda mais obscurecido, em relação ao aspeto original,

⁴⁰⁴ Sobre estes assuntos consultar RÉAU, 1999-2002, vol. 2, pp. 223-266.

⁴⁰⁵ Uma reflexão mais aprofundada sobre as oferendas dos pastores e as oferendas dos reis magos terá implicações iconológicas e teológicas bastante aprofundadas, mas certamente se começará por reconhecer que as primeiras são produtos obtidos diretamente da natureza e as segundas se apresentam no âmbito de artefactos realizados com grande artifício técnico. Se nos alimentos crus oferecidos pelos pastores poderemos interpretar a sugestão da fertilidade e a «generosidade» da natureza, nas oferendas dos reis magos está explícita a riqueza material e artística dos recipientes, do próprio ato do trabalho decorativo, salientando-se a ideia de transformação da natureza em valores culturais.

⁴⁰⁶ Explicaremos o sentido deste conjunto no cap. 4.5.

devido à sujidade acumulada ao longo dos anos. Embora com alguma dificuldade, percebem-se certas manchas que corresponderiam a outros elementos originalmente mais presentes, como uma ave (muito possivelmente um pintassilgo) que se situa à esquerda da píxide. Refira-se ainda, logo atrás da píxide, uma subtil mudança de tonalidade que nos permite identificar a extremidade posterior do dispositivo. O fundo escuro confere a este conjunto de natureza-morta um carácter *tenebrista*, o que não acontece com outros detalhes do mesmo género iconográfico, que se realizaram anteriormente, como os da pintura de *São Jerónimo*, realizada pelo designado Mestre dos Arcos (Gregório Lopes?), pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 273).

Os «objetos de natureza-morta» do *Êxtase de Santa Maria Madalena* apresentam tipologias semelhantes, na forma e no tratamento pictural, em relação a vários dos objetos que figuram numa outra pintura, de grandes dimensões, onde se retrata *Santa Maria Madalena amparada por anjos*, obra atualmente integrada numa das capelas laterais da igreja do Carmo de Coimbra (Fig. 155-155a).



Fig. 155 - 155a. Pintura existente numa das capelas laterais da igreja do Carmo de Coimbra; representa *Santa Maria Madalena amparada por anjos?*. Mestre desconhecido. Século XVII (?).

Não possuímos informação sobre a autoria ou data de realização desta obra, mas parece-nos, numa apreciação geral, que se trata de uma pintura de estilo maneirista tardio (ou proto-barroco?), tal como a referida pintura do *Êxtase de Santa Maria Madalena*. Reportamo-nos ao conjunto de objetos formado pela caveira, que pousa inclinada sobre uma pedra, ao livro aberto, colocado por cima da caveira, e ao chicote

rabo-de-gato, disposto imediatamente por baixo do livro e ao lado da caveira. À exceção do recipiente com tampa, que figura em primeiro plano, também aqui os objetos se situam numa zona «ensombrada», sobre eles recaindo escassos rasgos de uma luz difusa, como se vê na parte da frente da caveira.

Existem, pelo menos, duas pinturas portuguesas nas quais troncos de árvores constituem *dispositivos de presença*. Não consideramos que sejam *modelos* de construção da «natureza-morta integrada», todavia, suscitam interesse no nosso contexto de estudo. O tratamento plástico/pictórico dos objetos expressa uma enorme delicadeza e saber por parte dos pintores que os realizaram. Deixamos apenas duas breves notas sobre estas duas pinturas.

Em primeiro lugar de importância está o detalhe de uma pequena tábua atribuída a Frei Carlos, intitulada *São Jerónimo*, que se conserva no Museu do Caramulo (Fig. 156). Na parte inferior esquerda, encontra-se um conjunto de vestes cardinalícias, composto por um chapéu e uma capa de cor vermelhão, pendurados sobre um ramo «descarnado» de uma árvore. Numa das suas dobras, a capa deixa perceber parte do interior, o forro, aparentemente feito de pêlo branco e textura suave; este material percorre também as orlas da capa, nas quais se incluem, pontualmente e de forma ritmada, pequenos pingentes.

Estes aspetos formais e sensíveis são bastante significativos na apreciação deste detalhe, na medida em que o mesmo terá menos de catorze centímetros. É necessário perceber o elevado grau de dificuldade técnica que decorre da representação destas subtilidades utilizando a tinta de óleo numa área tão exígua; por este efeito, o deleite do espectador vê-se aumentado. Só um pintor extraordinariamente hábil poderia tê-lo executado, como é o caso de Frei Carlos.

Por si só, a dimensão reduzida da pintura (32 x 26 cm) exprime e exige a proximidade física de quem executa ou observa, isto é, de quem participa na intimidade da imagem. A vibração do pigmento vermelhão tem clara influência na totalidade da composição. Mais uma vez, trata-se aqui de um detalhe que cria acentuados contrastes entre o que está «perto» e o que está «longe». Esta situação vê-se ainda mais enfatizada pelos fortes oposições cromáticas que se estabelecem no primeiro plano, por oposição ao progressivo esbatimento e esfriamento da cor que se verifica à medida que o olhar «entra» e se alonga na paisagem. A inclusão da árvore, dominando todo o lado esquerdo da pintura, determina uma tensão vertical. Este elemento determina, também, os mais importantes contrastes de valor dentro da imagem. Além disso, insere no primeiro plano



Fig. 156. *Detalhe de São Jerónimo*. Frei Carlos (atr.). c. 1525. Fundação Abel e João Lacerda – Museu do Caramulo. (cat. 344)



Fig. 157. *Detalhe de São Paulo*. Gregório Lopes (atr.). Primeira metade do século XVI. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 359)

um volume complexo. O facto de o tronco possuir uma tonalidade geral bastante escura não diminui esse efeito. Parece-nos especialmente relevante o detalhe das espessas raízes contorcidas, que expressam uma vigorosa penetração no solo.

Em segundo lugar de importância (porque aqui se trata mais do interesse no detalhe do que no «efeito natureza-morta») está o detalhe de uma pintura atribuída a Gregório Lopes, intitulada *São Paulo*, que se conserva no Museu de Arte Sacra da Sé de Évora (Fig. 157). No lado direito da pintura, enquadrado entre a figura do santo e a margem do painel, figura um velho tronco de árvore (possivelmente de sobreiro) partido ou cortado, mas ainda agarrado ao solo. Tem pousado na parte superior um livro aberto, de capa preta, ostentando ricos fechos metálicos. Junto à base desse tronco encontra-se outro livro, também com fechos do género, mas fechado e com capa de cor vermelhão. Sobre este último está pousada uma folha que exhibe um texto escrito em latim, de caligrafia bastante legível.⁴⁰⁷ Este conjunto sobrepõe-se a uma paisagem vista de um ponto elevado.

A execução pictórica destes elementos é rigorosa, minuciosa e bastante hábil, sendo o tronco extraordinariamente bem executado. Este elemento exhibe uma infindável quantidade de micro detalhes que correspondem à textura da casca, aos orifícios e às partes descascadas. O pintor estabelece um nível muito elevado de detalhe em primeiro plano, captando a discriminação visual do espaço proximal, sem abdicar de executar

⁴⁰⁷ Para observar este texto veja-se a imagem/detalhe nº 4 do cat. 359. Não temos possibilidade de traduzi-lo.

uma paisagem bastante definida e clara. Em grande parte da sua extensão em profundidade, a paisagem preenche-se de algumas particularidades figurativas cujo tratamento pictural também cativa a nossa atenção.

3.3.1.7. O chão

Nas imagens das pinturas que estudamos, é sobre o *chão* que mais frequentemente se encontram representados «objetos de natureza-morta».⁴⁰⁸ No entanto, é imperativo colocar aqui uma questão prévia: poderá o chão ser considerado um *dispositivo de presença* da natureza-morta?

O chão é «a superfície que pisamos», seja no espaço natural ou em qualquer espaço ou edificação humana. Por isso, será melhor designado como *suporte* em vez de *dispositivo*. Não é propriamente um aparelho adaptado para sustentar objetos de pequena dimensão, embora, como mostrámos, no contexto da «natureza-morta» realizam-se, frequentemente, imagens de objetos descontextualizados do espaço ou do ambiente onde mais se esperariam ser encontrados.

O *chão* materializa o plano inferior do espaço (real ou representado). Os seus limites apenas são claramente circunscritos de dois modos: pelas paredes existentes num espaço interior ou pela qualidade particular de um revestimento (aqui, poderemos falar de um determinado tipo de chão). O *quadro* (espaço delimitado de representação pictórica) impõe sempre limites à representação do chão, designadamente junto à margem inferior («mais perto» do espectador) e nas laterais. A principal obrigatoriedade da representação pictórica do espaço, à qual ninguém consegue escapar, implica, precisamente, a decisão de como e onde cortá-lo ou segmentá-lo. Na imagem da natureza-morta autónoma, a delimitação imposta pelas paredes de um interior ou de

⁴⁰⁸ Cat. 4, 5, 6, 7, 39, 40, 42, 44, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 62, 66, 68, 70, 75, 78, 80, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 96, 99, 100, 101, 105, 106, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 145, 150, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 186, 187, 190, 192, 197, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 266, 269, 272, 273, 279, 280, 281, 284, 286, 292, 294, 295, 300, 301, 303, 304, 306, 307, 309, 314, 315, 316, 317, 320, 321, 322, 323, 325, 327, 329, 340, 341, 350, 356, 360, 362, 366, 368, 370, 371.

outros elementos integrados no espaço é sempre parcial (quando ocorre), mas ainda assim é muito importante (Fig. 158, 159, 161) .

Claro está que entender o chão como um «plano» sobre o qual, ou com o auxílio do qual, se monta uma natureza-morta, poderá divergir do entendimento primordial do «plano» que nos suporta. Exceto, talvez, do ponto de vista, porque este caracteriza de imediato a relação perceptiva e corporal que estabelecemos com o chão. Um ponto de vista elevado, por princípio, torna-se uma das características distintivas das naturezas-mortas (integradas ou autónomas), pois permite tornar mais concreto o posicionamento do «plano inferior» do espaço representado, definindo melhor o *nível do olhar* do observador em relação à «cena representada».

A natureza-morta que se encontra em *Uma Cozinha*, de Willem Kalf, a *Natureza-morta com utensílios domésticos*, de Hans Mertens (Fig. 158) e a natureza-morta composta com *Um par de sapatos*, de Vincent van Gogh, são bastante explícitas do posicionamento do observador (Fig. 160). No entanto, o quadro intitulado *Peras*, de Francisco Millán (Fig. 162), e a *Natureza-morta com morangos e chocolate*, de Juan Bautista Romero (Fig. 163), expressam um ponto de vista bastante baixo, apesar de retirarem proveito das qualidades plásticas na representação do solo natural.

Certos conjuntos integrados das obras portuguesas que temos vindo a analisar utilizam um ponto de vista elevado, salvo pontuais discrepâncias entre pontos de vista dos diferentes objetos de um mesmo conjunto.⁴⁰⁹ Verificam-se, também, discrepâncias de ponto de vista entre os objetos e o chão, quando os objetos são vistos de um ponto inferior em relação ao ponto de vista do chão. Já referimos este tipo de incoerência integrativa em vários pontos deste estudo. No que respeita especificamente a objetos pousados sobre o chão, essas mesmas incoerências tornam-se, desde logo, evidentes em muitas das jarras com flores que geralmente se incluem no tema da *Anunciação*, mas também se verificam em representações de recipientes utilitários, artefactos, livros e ossadas que se incluem nos mais diversos temas.⁴¹⁰

As representações de secções de chão permitem, por si só, estruturar o espaço pictórico, através do efeito perspetico criado pelas junções de diferentes módulos de um

⁴⁰⁹ Cat. 39, 51, 52, 53, 66, 78, 121, 122, 125, 126, 127, 134, 143, 147, 192, 197, 231, 232, 235, 237, 238, 240, 241, 244, 250, 261, 264, 273, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 292, 304, 370, 371.

⁴¹⁰ Cat. 59, 60, 61, 62, 82, 85, 87, 92, 93, 101, 105, 110, 112, 114, 152, 156, 159, 165, 167, 169, 170, 210, 211, 216, 217, 219, 220, 226, 232, 233, 234, 239, 257, 279, 281, 285, 329, 300, 328, 306, 372, 307, 317.



Fig. 158. *Uma cozinha*. Willem Kalf. c. 1642. Philadelphia Museum of Art.

Fig. 159. *Natureza-morta com utensílios domésticos*. Hans Mertens. 1928. Sprengel Museum, Hanover.

Fig. 160. *Um par de sapatos*. Vincent van Gogh. 1888. S. Kramarsky Trust Fund.



Fig. 161. *Natureza-morta VII*. Alexander Kanoldt. 1926. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Fig. 162. *Peras*. Francisco Millán. Finais do séc: XVIII/ inícios do século XIX. The Chrysler Museum, Norfolk, Virginia.

Fig. 163. *Natureza-morta com morangos e chocolate*. Juan Bautista Romero. Finais do século XVIII ?

North Carolina Museum of Art, Raleigh.

revestimento. Permitem, também, qualificá-lo plasticamente, influenciando o carácter de presença das coisas. Se o pintor não considerasse estas possibilidades plásticas/pictóricas, estaríamos apenas diante da *base/plano* de natureza indeterminada (tendente à abstração). Nesse caso, não haveria qualquer utilidade no emprego das designações *chão*, *solo* ou *pavimento*, bem como de qualquer outro dispositivo, como *mesa*, *estrutura arquitetónica*, etc.

Na pintura portuguesa, o número avultado de possíveis casos de estudo de «natureza-mortas integradas» sobre o chão obriga-nos a estabelecer alguns parâmetros de diferenciação bastante rígidos, que comentaremos sucintamente. Podemos observar composições sobre o *solo coberto*, *pavimentado*, ou sobre o *solo descoberto*, ao natural. Mas teremos, ainda, de considerar duas situações que constituem um aditamento a estas duas variantes gerais do solo. Por um lado, os casos em que, sobre o chão, pavimentado ou não, se estente um tecido ou outro artefacto relativamente raso no qual se dispõem os objetos; por outro lado, devemos considerar outros dispositivos (como paredes,

mobiliário ou panejamentos) que se integram no espaço ou cobrem as figuras, estabelecendo «fundos» aos «arranjos de natureza-morta», de forma análoga ao que se verifica na *Natureza-morta XVII*, da autoria de Alexander Kanoldt (Fig. 161). Esta situação verifica-se com regularidade na pintura portuguesa.

Quanto a «naturezas-mortas» compostas sobre o *solo pavimentado*, existem vários detalhes interessantíssimos na pintura portuguesa, sobretudo os que são oriundos de obras dedicadas aos temas da *Anunciação*, *Natividade*, *Adoração dos Pastores* e *Adoração dos Reis Magos*.⁴¹¹

Algumas jarras com flores, que normalmente figuram nas *Anunciações*, constituem importantes exemplos. A riqueza destes detalhes vê-se aumentada pelas qualidades plásticas e estruturais dos pavimentos representados. Mas não só. A inclusão de tapetes, sobretudo de manufatura estrangeira - *tapetes persas* ou *esteiras congolosas*, muito comuns neste tema - ⁴¹² permitiu aos pintores um aumento substancial das gamas e valores cromáticos do espaço, bem como das texturas e ornamentos, criando detalhes de grande beleza, muitas vezes constituindo fundos ao conjunto referido.

Um dos mais belos exemplos, e também um dos detalhes que possui maior autonomia relativa, considerando o contexto de integração, encontra-se na *Anunciação* do Museu Nacional de Arte Antiga, realizada por Gregório Lopes, c. 1523 (Fig. 290). De facto, nesta pintura a presença do solo pavimentado é expressiva e marcante, tanto no que concerne à «temperatura cromática» geral (uma cor de tijolo reveste perto de ¼ da área do painel) como no que concerne ao efeito perspético que o alinhamento dos pequenos módulos da tijoleira estabelece no plano do chão. Especificamente, no que concerne a área onde se integra a «natureza-morta com flores», o pavimento constitui o plano de sustentação da jarra, que, em primeiro plano, vemos de um ponto relativamente elevado. Logo a seguir à jarra surge o tapete, também ele inferindo alinhamentos perspéticos. Sobre o tapete, um pouco mais acima e por trás do conjunto de flores brancas, estabelecendo um plano de fundo contrastante em termos de tonalidade e de valor, estende-se parte das vestes azuis da Virgem, cujas orlas possuem um desenho a ouro e incorporam alinhamentos de pérolas.

A jarra com flores existente no painel da *Anunciação* atribuída à Escola do Mestre da Lourinhã, que se conserva no Museu de Artes Decorativas da Fundação

⁴¹¹ Cat. 51, 52, 53, 62, 66, 72, 78, 84, 87, 122, 125, 126, 143, 158, 197, 261.

⁴¹² Sobre a sua identificação e possível significado dentro do tema consulte-se: Casimiro, 2004, vol. 2; Casimiro, 2008-2009.

Ricardo do Espírito Santo Silva, assume, também, esta estratégia, mas de forma peculiar (Fig. 164). Surgindo junto à margem inferior, a jarra não corresponde com o ponto de vista do chão, que se reveste com tijoleira vermelha e uma esteira. Mas a esteira, que funciona como um fundo para o singelo arranjo, é particularmente cativante, porquanto exhibe a textura e o entrançamento de motivos geométricos, «relevos constituídos pelo próprio material com que é confeccionada», como descreve Luís Casimiro.⁴¹³



Fig. 164. *Detalhe de Anunciação*. Escola do Mestre da Lourinhã. Primeira metade do século XVI.
Museu de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva. (cat. 87)

À semelhança da pintura anteriormente comentada, as vestes azuis da Virgem estendem-se parcialmente sobre o tapete e sobre a área onde se encontra a «natureza-morta», embora aqui o principal efeito seja intensificar a vibração cromática da esteira, por via da complementaridade cromática que se estabelece entre a sua cor «ocre» e o azul «soturno» do tecido.

Como dissemos, também nas representações da *Natividade* e temas «derivados», como a *Adoração dos pastores* ou dos *Reis Magos* (Fig. 165-167), e, pontualmente, em outros temas, poderemos constatar, em primeiro plano, a inclusão sobre o chão pavimentado de conjuntos de recipientes com alimentos e outros «motivos de natureza-morta». Basta um olhar genérico sobre estes detalhes para perceber a importância das qualidades plásticas do pavimento na construção do «efeito realista», da escala e da sensação espacial destas visões de objetos comuns e da vida privada.⁴¹⁴

⁴¹³ CASIMIRO, 2004, p. 1921.

⁴¹⁴ Segundo Dagoberto Markl, detalhes como o da *Natividade* atribuída a Gregório Lopes (Fig. 165) encenam aspetos típicos da vida comum do início do século XVI, muito à semelhança do que se fazia no teatro da época ou um pouco



Fig. 165. *Detalhe de Natividade*. Gregório Lopes (atr.). 1527. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 122)



Fig. 166. *Detalhe de Natividade*. Mestre desconhecido (Mestre da Lourinhã?). Primeira metade do século XVI. Igreja matriz de Arruda dos Vinhos. (cat. 125)



Fig. 167 - 167a. *Detalhes de Adoração dos Reis Magos (ou Epifania)*. Francisco de Campos. c. 1570.

Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 158)

É igualmente importante constatar a presença decisiva dos fundos que se estabelecem com os tecidos que cobrem as figuras sagradas, logo atrás das «naturezas-mortas». Estes fundos não são propriamente neutros, ou meramente funcionais no pressuposto da delimitação de um espaço próprio para estas pequenas «encenações», pois materializam-se com especial requinte técnico, cromático e lumínico, denotando extrema delicadeza no tratamento dos volumes, das pregas e das eventuais decorações das orlas dos tecidos.

Na *Adoração dos Reis Magos*, realizada por Francisco de Campos, que se conserva no Museu de Arte Sacra da Sé de Évora (Fig. 167), à semelhança do que também sucede na *Adoração dos Reis Magos* atribuída à Oficina de Jorge Afonso, do Museu de Setúbal (Fig. 147), vemos como o pavimento adquire um efeito plástico muito expressivo, ao evidenciar o seu carácter fragmentado e lacunar (Fig. 167a). Como vimos,⁴¹⁵ estas características ruinosas do pavimento constituem, dentro deste

anterior (MARKL, 1995, p. 249). Sobre a relação entre o *teatro vicentino* e as artes plásticas no séc. XVI ver: PALLA, 1996.

⁴¹⁵ Cf. p. 219-220 e nota 394 do nosso estudo.

tema, uma expressão simbólica relevante, alusiva da caducidade de um ciclo religioso e do surgimento de outro, como demarcação da antítese entre judaísmo e cristianismo.⁴¹⁶

No caso particular da pintura de Campos, um *açafate* com três panos no seu interior (um branco, um amarelo e um vermelho) e um fogareiro de barro, que suporta uma pequena panela metálica contendo água, colocam-se num patamar mais elevado, onde se situa a Virgem. Todavia, estes objetos estão afastados do desnível do pavimento existente mais à direita. Assim, este conjunto ganha autonomia em relação à espantosa representação de um chapéu e de uma espada situados no patamar inferior, mas também se destaca em relação a um cofre cheio de moedas e jóias de ouro, que o pintor colocou ao alcance da mão do rei ajoelhado no primeiro plano da imagem.

Voltemo-nos, agora, para as «naturezas-morta integradas» sobre o *solo ao natural*. Neste contexto, parece-nos estranho considerar o chão como um *dispositivo de presença*, mas é um facto que também na natureza-morta autónoma se encontram exemplos desta situação, como já referimos (Fig. 162-163). Falamos da pintura das *Pêras* de Francisco Millán, conservada no The Chrysler Museum, Norfolk, Virginia, e da *Natureza-morta com morangos e chocolate* de Juan Bautista Romero, conservada no North Carolina Museum of Art, Raleigh. Como se pode observar, as duas composições colocam-se sobre o solo natural, se bem que na primeira as pêras estão em contacto direto com a terra e com as pedras que existem no solo, enquanto na segunda, o conjunto de objetos, que constitui uma «merenda requintada», se dispõe sobre uma finíssima toalha bordada, pousada sobre a terra e as pedras.

A pintura de Millán mostra particular empenho na descrição dos variados volumes de diminutas pedras, de forma a caracterizar um efeito de proximidade acentuada, numa escala apropriada, e não conflituosa, em relação ao motivo principal - as pêras. As pedras, como as pêras, distribuem-se de forma casual ou ocasional, patenteando, também na forma de compor, um interesse do pintor em conferir ao arranjo um «ar naturalista». Contudo, é notória a «artificialidade» da relação luz/sombra nos diferentes planos do conjunto (note-se o acentuado escurecimento do fundo e da parte junto à margem inferior) bem como do ponto de vista extremamente baixo. São circunstâncias bastante mais apropriadas à representação de outros dispositivos situados num interior doméstico.

⁴¹⁶ As características visuais do pavimento fragmentado verificam-se, em graus expressivos variáveis, em várias pinturas do mesmo tema, da *Natividade* ou da *Adoração dos pastores*: cat. 121, 126, 131, 141.

A *toalha* representada na pintura de Romero tem especial interesse enquanto *dispositivo mediador*, pois trata-se de um dispositivo aplicável sobre «outros dispositivos», adaptando-se à diversidade das formas, como já constatamos em detalhes de outras obras portuguesas. No presente caso, a toalha estende-se sobre um chão bastante irregular, que o pintor caracteriza em primeiro plano ao figurar minuciosamente conjuntos de pedras dispersas, entre as quais surge um fragmento cerâmico e, junto à margem inferior, à esquerda, uma pedra retangular que ostenta a assinatura do artista, como se nela estivesse cinzelada. É importante notar o empenho do pintor em traduzir a delicadeza dos bordados e das dobras ritmadas da toalha, aspetos alusivos aos gestos que os produziram mas também do requinte que subjaz a esses mesmos gestos. A utilização da toalha é bastante significativa na conceção desta obra que, segundo Peter Cherry e William Jordan, nos dá «um vislumbre da elegância da alta sociedade espanhola na parte final do século XVIII».⁴¹⁷ Num entendimento exclusivamente formal, e à semelhança da obra anteriormente comentada, a pintura suporta decisões algo artificiais para um tema de ar livre, no que respeita o ponto de vista e a luz quase rasante, bem como a paisagem exageradamente obscurecida, estabelecendo um fundo com o qual não existe uma ligação progressiva. Não queremos, de maneira alguma, com este tipo de considerações afirmar que as pinturas apresentam debilidades técnicas e aspetos criticáveis no sentido negativo, mas que elas resultam claramente de uma montagem/encenação que muito deve à conceção da natureza-morta de interior.

Os comentários sobre estas duas pinturas são importantes na medida em que lidamos, na pintura portuguesa, com aspetos e questões do mesmo género. Face ao número elevado de casos, não teremos aqui possibilidade de elencar e comentar todos aqueles que mereceriam a nossa atenção, pelo que mencionaremos apenas alguns detalhes de acordo com duas tipologias diferentes de «natureza-morta integrada» sobre o solo ao natural: *diretamente sobre o solo* e *sobre dispositivos mediadores*.

São mais numerosos e mais frequentes os objetos integrados diretamente sobre o solo. O que não significa, contudo, que aí se estabeleça sempre um efeito de «pequena composição». São comuns os detalhes de objetos isolados, nos quais se verifica uma descrição pictural competente, considerando aqui, também, as particularidades do chão que os suporta e os panejamentos ou estruturas (naturais ou arquitetónicas) que

⁴¹⁷ CHERRY & JORDAN, 1995, p. 171.

estabelecem um fundo. Para esta maior quantidade de casos muito contribuiu a representação do *Calvário*, *Descida da Cruz* e *Lamentação sobre o Corpo de Cristo*, onde se integraram muitas vezes ossadas humanas, coroas de espinhos, recipientes com bálsamos, cavilhas, martelos e alicates utilizados para pregar Cristo na cruz.⁴¹⁸

Um dos detalhes mais interessantes, não obstante o mau estado de conservação em que se encontra, pertence a um pequeno *Calvário* de Mestre desconhecido, realizado entre 1501 e 1525, obra que se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 168). Junto à margem inferior do painel dispõem-se ossadas humanas, de forma alinhada: uma mandíbula, um crânio e, possivelmente, um fémur. Um pouco mais acima, na direção do crânio, encontra-se um recipiente metálico com tampa.

A visão deste conjunto é confinada, na parte superior, pelos panejamentos que cobrem duas figuras que aí se situam. Um desses panejamentos é azul escuro (petróleo), o outro é branco. Os dois panejamentos, mas sobretudo o branco, apresentam dobras bastante expressivas, em termos de quantidade, sinuosidade e volumetria, constituindo, por si só, formas de grande beleza. A parte de baixo pontua-se de pequenos elementos vegetais que nascem no chão, como aliás é comum ver-se nas mais diversas pinturas da época. Pontuando os intervalos entre as ossadas, surgem algumas flores, cujas pétalas são representadas com breves e delicados toques de pincel, constituindo detalhes com uma certa poética, na medida em que se opõem ao carácter rude e lúgubre das ossadas; isto apesar do sentido de brevidade que a floração poderá, decerto, evocar.

Do ponto de vista do rigor ilustrativo das ossadas e da capacidade técnica de representação, temos como melhores exemplos os dois conjuntos de ossadas, intercaladas com alguns elementos de flora, que Vasco Fernandes representou no seu



Fig. 168. *Detalhe de Calvário*. Mestre desconhecido. 1501-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 211)

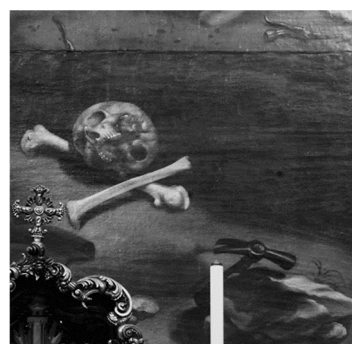


Fig. 169. *Detalhe de Descida da Cruz*. Pedro Nunes. 1620. Sé de Évora. (cat. 229)

⁴¹⁸ Cf. cat. 212-237.

grande *Cálvário*, atualmente no Museu Nacional Grão Vasco.⁴¹⁹ É bem explícita, nestes detalhes, a dissociação de ponto de vista entre os crânios e o chão. Os crânios representam-se ao nível do olhar, fazendo com que o chão funcione simultaneamente com suporte e como fundo. Um grande fémur encontra-se representado visto de cima, a julgar pela sombra que dele se projeta. Este detalhe expõe a incoerência integrativa do crânio que lhe está próximo, pois a subtil sombra que este projeta resulta de uma distinta colocação do suporte sobre o qual o pintor terá colocado o «modelo».

Ainda do ponto de vista do rigor ilustrativo das ossadas e da capacidade técnica de representação, é importante reparar nas ossadas que Pedro Nunes, quase um século mais tarde, integrou na célebre *Descida da Cruz*, que se pode ver na capela do Esporão da Sé de Évora. Aqui, o crânio vê-se em escorço, mostrando a sua parte inferior, apresentando-se com grande virtuosismo e rigor morfológico (Fig. 169).

Este conjunto de ossadas, composto pelo crânio pousado sobre mais dois ossos, cruzados um sobre o outro, aparece algo isolado no meio do chão de terra, pontuado com escassas pedras, um martelo inclinado sobre uma rocha, colocada em primeiríssimo plano, junto à margem inferior, e algumas cavilhas retorcidas, na parte superior, mais à direita das ossadas. Estes elementos são de excelente qualidade, captando a nossa atenção no confronto direto com a obra. Suscitam a aproximação, não fôra a colocação elevada da pintura, que torna a sua observação bastante difícil.

Há outros casos de interesse para além daqueles que observamos nestes temas mais dramáticos da Paixão de Cristo. Por exemplo, a cesta cheia de *maná* que se inclui no canto inferior direito da *Apanha do Maná* de Gregório Lopes, onde o chão assume uma materialidade bastante intensa (Fig. 170).

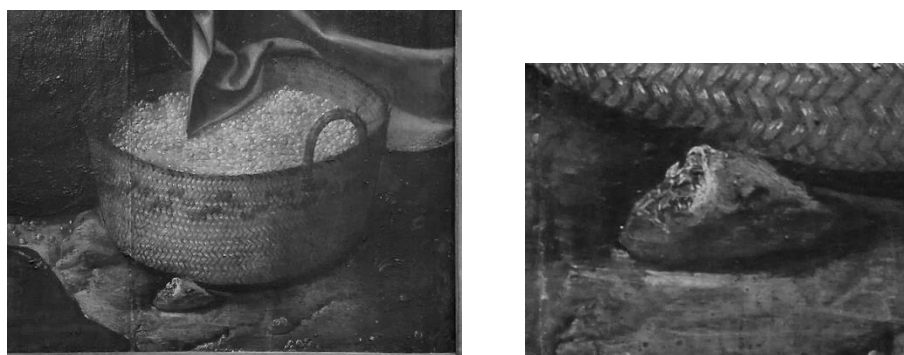


Fig. 170 - 170a. *Detalhes de Apanha do Maná*. Gregório Lopes (atr.). 1539-41.
Igreja de São João Baptista, Tomar. (cat. 39)

⁴¹⁹ Ver detalhe 1 do cat. 216 e Fig. 249.

Esta materialidade é tratada com grande mestria, com um estilo próprio de aplicar a tinta. Se observarmos com atenção, percebemos que, em certos pontos das pedras, a tinta teria uma consistência bastante pastosa no momento da aplicação. Além disso, essas pequenas manchas texturadas, produzidas com «ataques» rápidos do pincel, possuem uma coloração *malhada*, que, certamente, decorreu de uma mistura propositadamente «mal feita» de pigmentos «terra» e branco (Fig. 170a).

Também interessantes, são os conjuntos de roupas, armas e acessórios minuciosamente pintados por Vasco Fernandes na parte inferior de um grande painel que representa o martírio de *São Sebastião*.⁴²⁰ Nesta obra, o pintor assume um ponto de vista bastante elevado na figuração de todos os elementos que se espalham no chão.

Além deste tipo de casos, relativamente fáceis de aceitar como formas preliminares da natureza-morta, parece-nos importante referenciar um tipo diferente de composição sobre o chão, que talvez seja inesperado para o leitor. Devemos dizer que nesta escolha se assume uma visão criadora da natureza-morta como tipo de pintura. Veja-se a parte inferior do painel que representa a *Visitação*, obra realizada por Vasco Fernandes para a Sé de Lamego (Fig. 171-171a).

Nesta secção da pintura, percebemos que a própria representação do chão em primeiro plano exigiu a disposição de uma série de pequenos elementos - pedras, fragmentos de cerâmica, galhos de árvores ou de outros vegetais - que ajudam a caracterizar o solo, neste caso um solo que apresenta vestígios subtis de indústria humana. Além desses elementos, o pintor inclui uma cana, em posição oblíqua. Apesar de ser esguia, a cana é bastante detalhada morfologicamente, denotando um poderoso sentido de materialidade (pontualmente reativo à incidência da luz) e de volume, coadjuvado pelo efeito da sombra projetada no solo, uns centímetros mais abaixo.

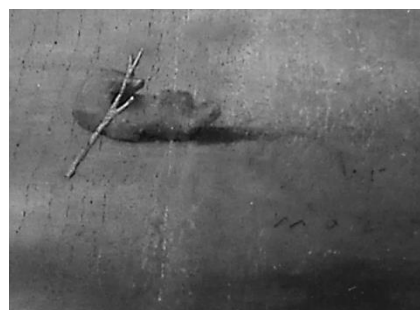


Fig. 171 - 171a. Detalhes de *Visitação*. Vasco Fernandes. 1506-11. Museu de Lamego. (cat. 118)

⁴²⁰ Cat. 366

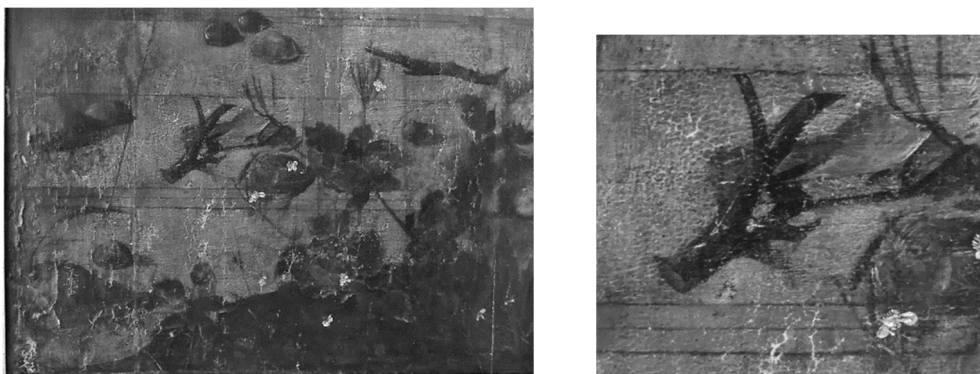


Fig. 172 - 172a. *Detalhes de O Imperador Heráclito com a Santa Cruz ou Exaltação da Cruz.*
Cristóvão de Figueiredo. 1522-30. Museu Nacional de Machado de Castro. (cat. 371)

É determinante o facto de, mais acima, o painel preencher toda a largura com os panejamentos que cobrem as duas figuras de primeiro plano, dispostas face-a-face. Uma das maiores virtudes plásticas e pictóricas desta pintura encontra-se, precisamente, no tratamento destes panejamentos de cores diversas - azul, vermelhão, verde, branco, cinza-escuro. Apresentam-se extremamente conturbados e parcialmente sobrepostos. Essa conturbação, que se dirá nada natural, constitui um artifício fundamental para reforçar o sentido de volumetria em primeiro plano. Como consequência, obtém-se um tratamento de cambiantes de tonalidade dessas mesmas cores, um efeito de presença de grande espetacularidade, formal, cromática e lumínica.

No que concerne à distribuição de pequenos elementos sobre o chão, verifica-se uma situação idêntica na pintura *O Imperador Heráclito com a Santa Cruz*, realizada por Cristóvão de Figueiredo, embora neste caso se trate da representação de um chão pavimentado, cuja superfície se encontra muito desgastada e estalada (Fig. 172-172a). A parte esquerda inferior deste painel revela o esforço do pintor em criar o «efeito de desordem». Para o pintor, interessado em realizar este tipo de «efeito», a dificuldade está em não revelar a artificialidade do ato de «compor», sempre implicado na realização da pintura, ato que espontaneamente se rege por um sentido de distribuição ordenada.

Existem ainda casos de *arranjos* de objetos que se colocam sobre tecidos, por sua vez colocados sobre o chão natural. Há, também, um caso importante onde o arranjo se situa sobre um escudo bélico plano (Fig. 8). Lembrando a definição avançada mais acima, no contexto da *Natureza-morta com morangos e chocolate* de Juan Baptista Romero, lidamos aqui com *dispositivos mediadores*.



Fig. 173. *Detalhe de A Virgem e o Menino, Santa Ana, São Joaquim e uma doadora.*

Mestre desconhecido. 1540-60. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 44)

Fig. 174. *Detalhe de Aparição de Cristo à Virgem.* Mestre desconhecido (Garcia Fernandes?). 1536.

Igreja matriz de Vila Viçosa. (cat. 264)

Fig. 175. *Detalhe de Cristo descido da Cruz.* Mestre desconhecido (Garcia Fernandes?) Primeira metade do século XVI. Coleção de Manuel da Costa Falcão (Lisboa). (cat. 239)

Na pintura intitulada *A Virgem e o Menino, Santa Ana, São Joaquim e uma doadora*, de Mestre desconhecido, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, na parte inferior esquerda, diante do retrato da doadora, surge um livro aberto pousado sobre um tecido de tonalidade cinza-escura (Fig. 173). Este livro é um dos poucos que, na pintura antiga portuguesa, ostenta as inscrições, em latim, legíveis letra a letra. Possui, ainda, uma iluminura que representa a *Aparição de Cristo à Virgem*. Por baixo do livro, está um tecido que, pelos vincos artificiosos e pela cor que apresenta, mais parece uma placa de chumbo macerada. O conjunto surge em segundo plano em relação a um conjunto de lírios, que nasce em primeiro plano, e envolve-se de pedras e pequenas plantas que se distribuem pelo chão. Encontra-se adjacente à base do trono, onde se senta a Virgem, do lado direito, e das vestes negras da doadora, com as quais as páginas estabelecem um forte contraste.

Este detalhe é análogo ao que se encontra na *Aparição de Cristo à Virgem* de Garcia Fernandes, realizada alguns anos antes (Fig. 174). Aliás, o ato votivo que é encenado é muito parecido, embora na pintura de Fernandes ocorra num interior. A cobrir o pavimento cerâmico encontra-se uma esteira, sobre a qual se estende um livro ricamente iluminado, pousado sobre um tecido branco. Este tecido suscita maior interesse e beleza, t pela sua colocação oblíqua e natural, mas também pela qualidade do tratamento pictural e pelo contraste que cria com o fundo, na parte superior, bastante mais escuro.

É evidente que o tecido, numa e noutra pintura, revela o cuidado especial com o livro de oração, não apenas por este ser materialmente valioso, mas pelo alcance espiritual do seu conteúdo. Aliás, na época era comum usar uma bolsa de camurça ou

um pano onde se guardava ou envolvia os livros sagrados, para neles pegar de forma a não lhes tocar diretamente com as mãos, ato que constituiria uma profanação do objeto sagrado. Claro está que, na cena de exterior, esse cuidado e valor espiritual parece ainda mais acentuado, pelo contraste que estabelece entre a natureza «crua e rude» e o elaborado artefacto, contrapondo, simbolicamente, à natureza em estado rude e bruto a consciência humana, a cultura e o carácter civilizacional.⁴²¹

Na pintura de *Cristo descido da Cruz*, de Mestre desconhecido (Garcia Fernandes?), pertencente à coleção de Manuel da Costa Falcão, existe também um detalhe interessante (Fig. 175). Junto ao canto inferior direito da pintura, um tecido branco estendido sobre o chão acolhe três cavilhas e uma coroa de espinhos encostada a um complexo recipiente de ourivesaria. Não analisámos esta pintura diretamente, mas a imagem que possuímos mostra claramente que o ponto de vista do recipiente é divergente do ponto de vista do pano.

A pintura da *Ressureição de Cristo* que se integra na charola do Convento de Cristo, em Tomar, oferece-nos um conjunto de «natureza-morta» importante (Fig. 8). Este insere-se junto à margem inferior do painel, na parte central. Trata-se de um conjunto de alimentos (pães, cebola, ovos, pepino, rabanete, limão), uma faca e uma cabaça para conter água ou vinho. Este conjunto enquadra-se sobre um escudo militar branco (supostamente pertencente a um dos soldados), cuja forma é ovalada, apresentando a parte exterior voltada para cima, e na qual se apresenta uma espécie de friso/cavado que percorre as suas orlas, atravessando-o, também, longitudinalmente, ao centro. A pintura encontra-se no local para o qual foi originalmente concebida. É um lugar bastante elevado, sendo que o espaço da charola não permite grande afastamento da obra. A pintura tem a sua parte inferior colocada a cerca de quatro metros de altura, o que é muito significativo naquele espaço, porque apenas conseguimos ver o detalhe de baixo para cima num ângulo acentuado.⁴²² De imediato, a referida «natureza-morta»

⁴²¹ Parece-nos adequado afirmar que a função assumida na pintura por este *dispositivo* é profundamente simbólica; o seu efeito de presença comporta o simbolismo da «circunscrição» de um território espiritual. Funciona, ao que parece, por analogia com a função do tapete oriental no ato da oração, como descreve Luís Casimiro: «Para efectuar as suas devoções o homem oriental utiliza o “tapete de oração” sobre o qual se coloca para rezar. Assim este torna-se um *templum*, ou seja, um espaço delimitado de sacralidade do espaço de oração correspondente ao tapete, que isola o orante do mundo exterior» (CASIMIRO, 2008-2009, p. 162).

⁴²² A imagem que se reproduz na Fig. 8 foi captada, e a nós cedida, para efeito de estudo, por Frederico Henriques e Ana Bailão (conservadores-restauradores) quando da mais recente campanha de recuperação da charola e das pinturas integrantes. O ponto de vista desta imagem é frontal e ao nível do detalhe.

chama a nossa atenção. E isso deve-se, sem dúvida, à função sinalética da «cor branca» do dispositivo, assim estabelecendo o ponto mais luminoso da pintura, logo na sua «entrada», no «perto».

Se fosse colocado diretamente sobre o chão terroso, o repasto dos soldados não teria este impacto. O ponto de vista é elevado, ajudando a perceber mais claramente o posicionamento do chão. É certo que a atenção se foca primordialmente no conjunto central, por assim dizer delimitado e destacado pela forma ovalada branca do escudo, mas, pouco a pouco, descobrimos igualmente, do lado direito, outros pequenos «elementos de natureza-morta» espalhados pelo chão: de baixo do escudo parece sair um jarro, deitado, rodeado por algumas cascas de ovos fragmentadas e pedras. Mais à direita está uma caneca de barro vermelho, desenhada como se, de facto, estivesse tombada no chão com a boca virada para o observador, mediante um ponto de vista *picado*. Por fim, ainda mais à direita está um grande fragmento de uma bilha de barro.

Torna-se evidente que a presença do escudo branco determina o «efeito natureza-morta». Ele isola visualmente o conjunto, caracterizando a ação e o momento de consumo (é precisamente esta a função da *mesa*). O seu carácter de presença é independente do carácter do chão, exceto no que concerne o ponto de vista do conjunto, fundamental para a pintura. Aliás, as outras pinturas que o mesmo Mestre concebeu para o conjunto existente na charola, seguem o princípio de incluir, na mesma zona dos diferentes painéis, artefactos ou ossadas vistos de cima. É o caso do crânio de bovino integrado entre a vegetação na *Ascensão de Cristo* (Fig. 176), cuja tonalidade geral é esbranquiçada, permitindo captar a atenção do espectador para as particularidades do que «está perto», nomeadamente dos elementos de flora e fauna que, caso fossem representados dentro de um vaso, constituiriam magníficos detalhes de natureza-morta.

Se aqui considerássemos como formas preliminares da natureza-morta a flora que se prende ao solo e faz parte do espaço natural ou da paisagem, teríamos um alargamento substancial de detalhes com interesse. Neste domínio, alguns dos mais belos e bem executados são, sem dúvida, os narcisos que se encontram no *Santo António pregando aos peixes*, de Garcia Fernandes (Fig. 177), ou as plantas onde pousam borboletas e outros insetos, que se incluem na *Deposição de Cristo no Túmulo*, do Museu Francisco Tavares Proença Júnior (Fig. 178), ou, ainda, os lírios brancos que se encontram no *Martírio de São Vicente*, obra de Mestre desconhecido, pertencente ao Museu Regional de Beja (Fig. 179). Mas, serão estes detalhes verdadeiramente de *natureza-morta* ou de *natureza-viva*? Não há dúvida que se retratam as flores num

espaço exterior ou natural, onde a sua presença é comum e esperada. O rigor botânico e o grau de minúcia dos detalhes exigiram a observação direta de uma planta, eventualmente cultivada num vaso ou depositada numa jarra, ou de uma pintura ou desenho que apresentasse essas mesmas características de rigor descritivo.

Devemos notar que, muitas vezes, estas representações possuem um fundo relativamente liso ou neutro, permitindo salientar a riqueza de detalhe que se verifica nos elementos de flora «plantados» em primeiro plano.



Fig. 176. *Detalhe de Ascensão de Cristo*. Mestre desconhecido (Oficina de Jorge Afonso?). c. 1515. Convento de Cristo, Tomar. (cat. 273)



Fig. 177. *Detalhe de Santo António pregando aos peixes*. García Fernandes. c. 1535-40. Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 178. *Detalhe de Deposição de Cristo no Túmulo*. Mestre desconhecido (Oficina de Lisboa).

Primeira metade do século XVI. Museu Francisco Tavares de Proença Júnior.

Fig. 179. *Detalhe de Martírio de São Vicente*. Mestre desconhecido. Primeira metade século XVI.

Museu Rainha D. Leonor – Museu Regional de Beja.

3.3.2. O desenho das coisas e a prática de ateliê

Uma vez que, no contexto deste capítulo, considerámos a representação pictural como uma *construção*, é importante considerar duas operações implicadas nessa construção, que tradicionalmente se diferenciam: o *desenho* e a *pintura*. *Desenho* e *pintura* reportam-se aqui, não a objetos diferentes, mas a procedimentos técnicos diferentes, frequentemente realizados com materiais distintos e em diferenciados momentos de execução, que se traduzem em resultados visuais heterogêneos. Retomamos, assim, algumas bases importantes do *Livro da Arte* de Cennino Cennini, que, no contexto da tratadística pré-renascentista, distingue, pela primeira vez, com grande clareza, dois conceitos operativos fundamentais para a conceção e a execução de uma pintura: «o desenho e o colorido».⁴²³

A importância deste tratado reside precisamente na estabilização de uma série de procedimentos de execução da pintura tal como estes se praticaram durante largos séculos. Os traços gerais dos procedimentos, que o autor enuncia, nomeadamente no que concerne os vários aspetos da atividade e utilidade do desenho na aprendizagem e conceção de uma obra, mantiveram-se posteriormente. Aliás, muitos foram retomados e desenvolvidos por outros autores, como é o caso de Francisco de Holanda.⁴²⁴ O *desenho* consiste, para além da simples delineação do contorno das formas, tanto no desenho preparatório da obra (estudo) como no desenho inicial executado sobre o painel preparado para pintar. Contudo, na prática do desenho, o procedimento que Cennini considera mais importante é a representação do claro-escuro.

Por outro lado, aquilo a que chama «colorido», que para nós designa, em concreto, a aplicação da *matéria cromática*, em estado pastoso, líquido ou relativamente fluído, sobre uma superfície, comporta métodos e momentos da execução particulares, tendo em vista um determinado efeito na imagem da pintura.

Sabemos, de acordo com a formulação de Francisco de Holanda, que o *desenho* comporta uma utilidade mais vasta do que aquela que normalmente se concede ao «debuxo» que é traçado sobre uma tábua preparada para pintar, assim permitindo estruturar e orientar, com apontamentos lineares e eventuais sugestões da modelação do

⁴²³ CENNINI, 2000, p. 35.

⁴²⁴ HOLANDA, 1983, p. 98-101.

claro-escuro, a aplicação da matéria cromática.⁴²⁵ Essa utilidade mais vasta reside tanto nas possibilidades de elaborar a *ideia* e de prefigurar uma obra, como no facto de ser um meio idóneo para o *estudo* da representação da realidade. Torna-se explícito, quer no tratado de Cennini, quer na obra escrita de Francisco de Holanda, que a realização de qualquer obra pictórica comporta, em si mesma, e não apenas na fase inicial, o estudo da representação da realidade sensível através da prática do desenho.

Contudo, não nos deixemos tentar pela ideia de que o estudo «gráfico-representativo» da realidade sensível designava transportar diretamente para a pintura a «realidade percebida»; pelo menos não na sua integralidade. Como afirma Cennino Cennini, e, posteriormente, também Holanda, a «destreza da mão» serve à «fantasia», para «captar coisas não vistas, fazendo-as parecer naturais e expressando-as com a mão, conseguindo assim que [a pintura] seja aquilo que não é».⁴²⁶ De facto, todas as composições com figuras da pintura religiosa têm, irremediavelmente, na sua génese este princípio: são montagens imaginadas. Já mostramos que há dados suficientes para aceitar que determinadas partes destas composições expressam a relação do pintor com a realidade diretamente acessível. Logicamente, o pintor poderia observá-la sempre que necessitasse de representar determinadas formas e efeitos particulares (Fig. 180-185). Todavia, é importante perceber que isso não exige uma transposição exata, absoluta e completa, de uma natureza-morta composta por um grupo de livros, papéis e um castiçal sobre uma prateleira fixa numa parede (por exemplo - Fig. 131a).

É certo que o desenho executado inicialmente sobre o painel, sobre a parede, sobre o pergaminho ou sobre o azulejo, permite uma estruturação formal da obra e, ao fazê-lo, organiza, proporciona e dispõe as formas, estabelece relações, orientações e posicionamentos, mais ou menos definidos, da composição e das coisas. Não raras vezes, os estudos sobre a pintura portuguesa reproduzem imagens obtidas através de meios tecnológicos avançados, como os *refletogramas de infra-vermelhos*, os quais nos permitem ver estes desenhos iniciais, sobretudo das obras pintadas sobre madeira; isto verifica-se, por exemplo, no livro/catálogo referente à exposição dos «Primitivos Portugueses».

⁴²⁵ Charles Eastlake fala-nos de alguns dos procedimentos adotados pelas grandes Escolas e Mestres Europeus, no que toca à execução (e eventual fixação) do desenho inicial sobre a imprimadura da pintura (EASTLAKE, 2001, pp. 369-415).

⁴²⁶ CENNINI, 2000, p. 32 (tradução nossa).



Fig. 180. *Detalhe de Aparição de Cristo à Virgem*. Gregório Lopes (atr.). c. 1540. Museu de Setúbal. (cat. 265)



Fig. 181. *Castiçal de latão com douradura*. Século XVI. Museu Nacional de Machado de Castro.



Fig. 182. *Detalhe do fólio 18v do Livro dos Offícios Pontificios*. António de Holanda (atr.). 1529-41.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (cat. 26)



Fig. 183. *Portugueses de ouro de D. João III - 2º tipo 1525-1538*. (TRIGUEIROS, 2009, p. 25)



Fig. 184. *Detalhe de Missa de São Gregório*. Mestre desconhecido. Século XVI.

Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 338)



Fig. 185. *Livro de horas*. Escola flamenga (Mestre do Livro de Orações de Dresden?). 1476-1500.

Biblioteca Nacional de Portugal.

Devido à alteração das propriedades físicas de alguns pigmentos, que leva à perda gradual de opacidade de determinadas camadas cromáticas, tornou-se também possível, e comum, observar alguns destes apontamentos iniciais diretamente nas pinturas, à vista desarmada.⁴²⁷ Algumas destas pinturas mostram que, efetivamente,

⁴²⁷ Exemplificamos este aspeto com imagens e comentários, mais abaixo, no cap. 3.4.2.

certos objetos e grupos de objetos eram previamente desenhados, o que significa que esses objetos ou *arranjos* se contemplaram nos traços da composição inicial, que posteriormente se finalizou com tinta, com escassos desvios ou correções (*pentimenti*). Mas há outras questões implicadas no gesto operativo do *desenho*, das quais tomamos consciência, quando verificamos que algumas representações não são «orientadas» por um desenho subjacente, como atesta Dalila Rodrigues acerca de vários detalhes de Vasco Fernandes;⁴²⁸ quando nem sequer é necessário confrontar as camadas subjacentes da pintura para perceber as incoerências do desenho, ou reconhecer certos problemas estruturantes das composições, como dissociações de ponto de vista entre dois ou mais objetos de um mesmo conjunto.

São as decisões estruturantes implicadas no *desenho*, enquanto *concepção formal* da representação pictórica, que nos interessa observar nas «naturezas-mortas integradas» em pinturas-portuguesas. Como é evidente, não nos interessa observar apenas detalhes que manifestam o que atualmente poderemos considerar «problemas de representação». Interessam-nos, sim, as obras que consideramos bem executadas tecnicamente, se bem que contemplar alguns «problemas» oferece mais matéria de reflexão, permitindo-nos ter uma noção mais aproximada do modo como se «montavam» os conjuntos de «natureza-morta».

Sobre a estruturação própria das «naturezas-mortas integradas» fizemos já diversas observações que indicam uma atitude geral de montagem semelhante à que se tinha em relação à grande composição. Como vimos, as representações dos dispositivos de presença manifestam, com frequência, algumas dissociações entre o seu ponto de vista e o ponto de vista do espaço geral, mas também mostram «impossibilidades perceptivas», neste caso considerando-se, é claro, a hipótese de um observador diante de um dispositivo real. Tais dissociações, e mesmo as referidas «impossibilidades», legitimam, em parte, a consideração de que as «naturezas-mortas integradas» constituem «acontecimentos» de natureza algo diversa dentro da grande composição. E isto ocorre porque o olhar do espectador moderno «transporta» critérios de observação que se vinculam a uma concepção de espaço perceptivo unificado sob um único ponto de vista. Todavia, importa relembrar que este critério do olhar do espectador atual não corresponde com a conceitualidade da imagem pictórica do século XVI, cuja prática

⁴²⁸ A autora fala-nos em concreto sobre os detalhes da *Anunciação* realizada por Vasco Fernandes para a Sé de Lamego, que atualmente se conserva no Museu de Lamego (RODRIGUES, 2007, p. 68).

consistia num sistema de montagem aberto à inclusão das coisas vistas a partir de diferentes pontos de observação.

3.3.2.1. A (dis)junção das coisas: montagens e particularidades do desenho

No âmbito do referido *sistema de montagem* que ocorria na pintura religiosa, é natural que também se verifiquem dissociações entre os pontos de vista de alguns objetos pertencentes a uma mesma «natureza-morta».⁴²⁹ Elas são muito frequentes e despertam a nossa atenção. Embora não pareça, isto tem consequências bastante positivas para o nosso estudo, porque nos permite identificar importantes sinais de um processo relativamente flexível de adição de diferentes «modelos» na mesma imagem e no mesmo conjunto. Por «modelos» designamos referentes de naturezas diversas: objetos reais, imagens preexistentes - como gravuras ou outras pinturas - ou a memória e a invenção do pintor. Devemos, pois, aceitar a forte possibilidade de os pintores, ocasionalmente, alterarem esses «modelos» - os objetos reais ou as imagens - incluindo neles, ou excluindo deles, alguns aspetos ou elementos.

A este respeito veja-se a relação de semelhança/diferença que se estabelece entre a jarra com açucenas existente na gravura *Virgem da Anunciação*, de Martin Schongauer (Fig. 186), e a jarra com açucenas que se integra na *Anunciação* de Mestre desconhecido que se conserva no Museu Municipal Leonel Trindade (Fig. 187-187a). É evidente que a jarra com flores que se vê na gravura serviu de modelo à jarra com flores da pintura, quase em tudo o que diz respeito ao desenho deste conjunto, com exceção da decoração pintada da jarra, que o pintor inventou, e da tampa da mesma, que o pintor decidiu excluir, copiando, porém, os encaixes, como se vê junto à parte superior da asa. É importante não esquecer, também, que a gravura não possui cor, sendo o «colorido», justamente, uma «invenção» a partir do modelo.

Este exemplo indica a possibilidade de um método comum entre os pintores. Uma pintura ou um detalhe, em particular, podem ter como modelo um ou mais desenhos: sejam os registos avulsos obtidos em diversas circunstâncias de estudo, ou realizados especificamente para uma pintura, ou ainda, copiados, como no caso de certas ourivesarias de grande valor, gemas preciosas ou valiosíssimas moedas de ouro, a que um pintor certamente teria acesso restrito.

⁴²⁹ Cat. 9, 11, 12, 22, 25, 51, 52, 56, 61, 72, 194, 216, 288, 289(?), 302, 317,



Fig. 186. *Detalhe de gravura que representa A Virgem da Anunciação*. Martin Schongauer. 1470-75.

The Art Institute of Chicago.

Fig. 187 - 187a. *Detalhes de Anunciação*. Mestre desconhecido (Oficina flamenga radicada em Portugal).
c. 1500-20. Museu Municipal Leonel Trindade, Torres Vedras. (cat. 66)

Pensamos que tudo isto tem alguma validade. Claro que não há uma confirmação genérica, para todas as obras, mas poderemos apresentar vários exemplos, nomeadamente alguns *arranjos* que consideramos de melhor qualidade técnica e de maior importância.

No que respeita a dissociações entre os pontos de vista de objetos de um mesmo conjunto, a pintura a *fresco*, dentro das escassas obras por nós escolhidas, oferece exemplos bastante expressivos. Veja-se o conjunto, de duas regueifas, um prato com uma ave e uma taça com tampa, existente na *Degolação de São João Baptista*, conservada no Museu de Alberto Sampaio, ou os vários conjuntos de objetos que figuram no *Nascimento da Virgem* pintado por Mestre desconhecido na igreja de Nossa Senhora da Piedade de Meijinhos.⁴³⁰ Nestes exemplos são evidentes as limitações técnicas dos pintores, que, em todo o caso, parecem estar mais interessados no reconhecimento primário dos objetos do que na sua virtuosa representação.

Verificam-se, também, dissociações perspéticas nos objetos representados nas iluminuras. Nesta técnica de representação, ao invés do que sucede nos *frescos*, o rigor descritivo dos objetos é extremamente elevado e detalhado. Todavia, em face do carácter ornamental ou decorativo que a iluminura assume, observa-se uma articulação

⁴³⁰ Incluem-se no nosso cat.: 9, 12.

livre dos pontos de vista, e mesmo da escala relativa, dos artefactos e elementos de flora e fauna. A este respeito é interessante observar a decoração que se realizou com peças de joalharia numa das páginas de índice do *livro 2 da Beira, da Leitura Nova* (Fig. 188).



Fig. 188. Detalhe do fólio 18v do Livro 2 da Beira, da Leitura Nova. António Fernandes (atr.). c. 1532.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (cat. 17)

Vemos algumas alterações no ponto de vista das jóias que se vão dispendo contra um fundo liso. Umas, apresentam-se como que penduradas (as pérolas e pingentes presos à moldura fingida, no canto superior esquerdo), outras vistas de cima, como se estivessem pousadas num expositor (os pendentos com imagens em relevo, na parte inferior e superior) e, ainda, outras vistas obliquamente, numa posição mais natural, como que pousadas sobre uma mesa diante do pintor (os anéis que se encontram enfiados num objeto cilíndrico na parte inferior). A colocação do bracelete, que se insere sensivelmente no centro da faixa vertical, é ambígua, parecendo flutuar sobre um plano onde se projeta a sua sombra.

Nesta iluminura, a escala relativa dos objetos, e mesmo a escala real, não parece alterada. Mas, esse tipo de alteração encontra-se, de forma bem evidente, por exemplo, nos pavões que se incluem no *Frontispício do livro 3 de Odiana da Leitura Nova*,⁴³¹ entre outros elementos incluídos nos frontispícios de outros volumes. A alteração da escala relativa dos objetos, tendo em vista fins compositivos/ornamentais, é, também, verificável no conjunto de moedas de uma iluminura do *Livro dos Ofícios Pontifícios*

⁴³¹ Cat. 18.

(Fig. 313). Neste caso, apenas um especialista em numismática, como António Trigueiros, poderia identificar as alterações de tamanho das moedas representadas. Na sua explicação, compreendemos que a alteração é claramente intencional e pretende criar um maior efeito de profundidade na imagem.⁴³² Em capítulo próprio, mais adiante, faremos uma análise detalhada de algumas iluminuras, na qual identificamos os mais determinantes aspetos de composição e execução técnica. Neste momento, é importante registar, em contraponto ao que se afirma no parágrafo acima, que em diferentes frontispícios da *Leitura Nova* é possível isolar alguns conjuntos de elementos naturais, nos quais os pintores desenvolveram composições bastante convincentes e coerentes no que respeita ao ponto de vista, à escala e à descrição da forma dos «objetos» (Fig. 307-309).

No tocante à pintura a óleo identificamos subtis dissociações de ponto de vista entre objetos que se encontram adjacentes, como o castiçal e a jarra de vidro com flores da *Anunciação* realizada por Vasco Fernandes, do Museu de Lamego, ou as peças de ourivesaria que se encontram na *Adoração dos Reis Magos* realizada por Gregório Lopes e Jorge Leal, do Museu de Arte Antiga. Vimos, em simultâneo, como os objetos aí representados patenteiam uma enorme precisão de desenho, que exige o conhecimento e a observação de modelos concretos. Isto é importante porque indica circunstâncias e momentos diferentes de observação, combinados no espaço de uma mesma imagem.

Há, ainda, outras situações esclarecedoras da grande flexibilidade que existia neste processo de montagem. Veja-se as óbvias incoerências espaciais das ossadas representadas em primeiro plano no chão do grande *Calvário* de Vasco Fernandes,⁴³³ já comentadas, ou as «impossibilidades» existentes entre a jarra de açucenas, pousada no chão, e o livro de oração, pousado sobre o escabelo, incluídos na *Anunciação* do retábulo da Sé de Viseu,⁴³⁴ ou ainda a «natureza-morta» com livros colocados sobre a prateleira existente na pintura *Santo António e o Menino*, da autoria de Frei Carlos/Oficina do Espinheiro (Fig. 131a).

Este último conjunto possui várias subtilezas estruturais que merecem comentário. Identificamos de imediato uma desarticulação entre o ponto de vista do castiçal e o dos livros. As curvaturas das partes superior e inferior do castiçal fazem-se

⁴³² Cf. página 428.

⁴³³ Cat. 216

⁴³⁴ Cat. 60

em sentidos opostos, ou simetricamente, indicando que o nível do olhar do hipotético observador se situa sensivelmente ao centro deste objeto, ou um pouco mais abaixo do centro. Assim sendo, seria impossível, numa situação real, que os livros situados imediatamente atrás exibissem os seus topos da parte superior, uma vez que estes estão posicionados substancialmente acima do topo do castiçal, ou seja, acima do nível do olhar. Por seu lado, estes livros parecem estar relativamente de acordo com a perspetiva da prateleira, o que transmite a sensação de o castiçal ser o elemento descontextualizado ou fora da regra espacial geral. Observando com maior atenção o conjunto da prateleira, identificamos outra incoerência nos dois livros pousados na posição horizontal, à direita. Estamos diante de uma visão extremamente forçada e de um ponto de vista impossível no contexto percetivo de um observador real. Já verificámos repetidas vezes esta situação, nos dispositivos que apresentam a aresta proximal numa posição horizontal e paralela ao quadro de representação, passando a exhibir, justamente, uma das suas faces laterais; é o que também se verifica nestes dois livros. Nesta «natureza-morta» de Frei Carlos temos vários sinais evidentes de um processo de livre invenção ou imaginação.

Há, por conseguinte, uma questão importante a colocar: existem indícios de conjuntos de objetos postos diante do artista, na sua integralidade ou parcialidade? Embora não possamos responder a esta pergunta com absoluta certeza, pensamos que existem alguns conjuntos pequenos, ou partes de conjuntos, sendo mais plausíveis aqueles que apresentam objetos parcialmente sobrepostos. Os exemplos encontram-se, sobretudo, na pintura a óleo mas também na iluminura.⁴³⁵

Naturalmente, a observação direta de objetos é bastante credível, e mesmo imperativa, se tivermos em conta a representação dos seus efeitos materiais e das suas intrincadas características construtivas. Ao olharmos as representações de flores, nas iluminuras, ou na pintura a óleo, alguns crânios, jarras, frascos, castiçais, cestos com ovos, instrumentos musicais, púcaros, ourivesarias, livros, frutos, colheres, etc., sabemos que seria impossível criar tão verosímil representação sem a presença concreta das coisas. No entanto, se observarmos com atenção os *arranjos* que com eles se constituem, verificamos que na sua grande maioria os objetos não se tocam e muito menos se ocultam parcialmente.

⁴³⁵ Cat. 21, 25, 26, 126, 288, 291, 391, 363

Não queremos deduzir que sempre que as sobreposições se verificam nas composições estamos diante do registo de um *arranjo* observado diretamente; a prova irrefutável do contrário já foi dada no exemplo da natureza-morta com livros e castiçal, realizada por Frei Carlos (Fig. 131a). É preciso que nessas composições se mostrem congruências de escala e de ponto de vista, equilíbrio no grau de descrição formal e de detalhe, bem como equivalências na intensidade da luz e acordo no posicionamento das sombras. Por exemplo, a natureza-morta com cesto de ovos e duas perdizes que se encontra na *Adoração dos Pastores* de Mestre desconhecido, do Museu de Évora (Fig. 154), estabelece uma sobreposição, mas trata-se de uma sobreposição encenada, a julgar pela falta de sentido do peso da perdiz situada à esquerda, e pela discrepância entre o grau de detalhe e a precisão descritiva que se concedeu ao cesto com ovos, mas não às perdizes; estas são pintadas com pinceladas largas e muito sumárias. Talvez isto mesmo possa indicar que as perdizes e o cesto com ovos foram pintados por pessoas diferentes.

Já a «natureza-morta» que se integra na *Ressureição de Cristo*, pertencente à charola do Convento de Cristo de Tomar, é muito mais convincente. Contudo, um olhar experiente deteta uma subtil divergência na direção da sombra da faca. À primeira vista, esta sombra é comprometedora da coerência do conjunto, quando comparada com a direção da sombra dos restantes elementos (Fig. 189). Mas a inclinação da faca para a esquerda e ligeiramente para trás, justificaria esse ligeiro desvio na direção da sombra que do artefacto se projeta sobre o pão e o limão. É certo que se o objeto estivesse aprumado a sombra teria outra direção; devemos ainda considerar que a sombra se projeta sobre a superfície curva do pão (ver proposta a traço interrompido na Fig. 189). O restante conjunto detém uma tal unidade do ponto de vista, uma equivalência descritiva e uma coerência funcional da sombra, que nos deixa sem argumentos para defender a hipótese de montagem, embora ela possa, efetivamente, ter sucedido.

A dificultar o nosso argumento estão as obras de pintores extremamente dotados e cientes dos aspetos que agora focamos, pintores que conseguem (quando querem) dissimular a «junção» de duas ou mais realidades separadas *a priori*. Qual é probabilidade de um pintor da época deslocar-se para o exterior com um pesado painel de madeira, e respetivos apetrechos do ofício, para pintar um par de elementos de uma armadura rodeado de rochas (Fig. 190)? É pouco provável. Qual a probabilidade de um pintor ter diante de si uma fortuna em moedas de ouro e prata para *iluminar* a página de

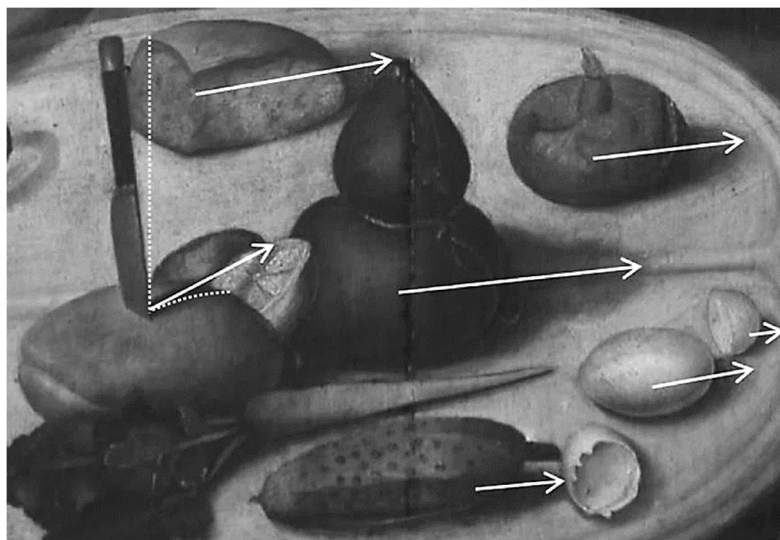


Fig. 189. Sinalização da direção da sombra projetada dos diferentes alimentos representados na *Ressurreição de Cristo* de Mestre desconhecido (*Oficina de Jorge Afonso?*). (cat. 250)



Fig. 190. Detalhe de *Aparição da Virgem ao Mestre de Santiago* D. Paio Peres Correia, na *batalha de Tendúlia*. Mestre desconhecido (Mestre da Lourinhã?). c. 1520-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 372)

um código (Fig. 313)? É praticamente nula. Contudo, estas situações encontram-se retratadas sem se detetarem incoerências nos conjuntos. Ou seja, as situações que se representam poderiam muito bem corresponder à realidade, não fossem as probabilidades inverosímeis de tal ter acontecido.

Existem algumas afinidades entre a forma de compor as primeiras naturezas-mortas autónomas, realizadas logo no início do século XVII, e várias das «naturezas-mortas integradas» portuguesas, como por exemplo, a que se encontra no *Trânsito da Virgem*, de Cristóvão de Figueiredo (Fig. 116), ou a que se destaca na *Apresentação do Menino no Templo*, de Garcia Fernandes (Fig. 93), entre muitas outras.

Em várias naturezas-mortas de Georg Flegel, como a que se intitula *Frutos e animais mortos* (Fig. 191), os objetos encontram-se dispostos de forma a evitar sobreposições. Tal disposição permite uma identificação rápida, clara e integral de todos

os seus componentes. Para isso contribui, e bastante, a escolha de um ponto de vista elevado, resultando numa espécie de vista aérea do conjunto. Alguns tipos de objetos aqui figurados, como as avelãs, as cebolas, as maçãs ou as nozes, combinam entre si diferentes pontos de vista, apresentando, as maçãs e as nozes cortadas, o seu interior. Devido a estas características, tem sido sugerido que o conjunto é «artificial e didático», como que respondendo a interesses proto-científicos e «assemelhando-se a uma secção de um gabinete de curiosidades».⁴³⁶ Estas apreciações, que obviamente dizem respeito ao contexto artístico em que esta obra surge, decorrem do lado ilustrativo e das possibilidades de identificação das coisas que o tipo de composição permite.



Fig. 191. *Frutos e animais mortos*. Georg Flegel. Início do século XVII. Coleção Privada, Alemanha.

Esta conceção verifica-se com frequência nas pinturas portuguesas referidas, em cujo contexto também se observa uma clara identificação das coisas representadas. A atitude de observação e de organização das coisas indica um processo de montagem que decorre da possibilidade de trabalhar, em momentos diferentes, objetos individuais ou pequenos grupos em separado. Parece-nos que estes dois aspetos conjugados explicam o facto de ser tão frequente este tipo de disposição das coisas na «natureza-morta integrada» portuguesa.

Se tivermos isto em conta, quando observamos muitas das naturezas-mortas autónomas, e particularmente *bodegones* espanhóis e portugueses (Baltazar Gomes Figueira), como aqueles que nos mostram aves, peixes ou legumes e frutos pendurados na parte superior, percebemos o quão plausível este processo de montagem se torna, sobretudo, considerando conjuntos compostos com elementos tão perecíveis como

⁴³⁶ SANDER, 2008, p. 120.

peixes ou outros animais mortos. Temos vindo a sugerir algumas hipóteses sobre os métodos de trabalho dos pintores portugueses porque, de facto, para além das obras remanescentes, não subsiste outro tipo de «documentação» sobre o assunto. Porém, em relação às *práticas de ateliê* dos pintores norte-europeus de naturezas-mortas autónomas (1600-1800), há diversos documentos que indicam, explicitamente, o que os pintores utilizavam. John Loughman estudou este assunto com bastante rigor e corrobora as afirmações que temos feito.⁴³⁷ Refere, por exemplo, a possibilidade de algumas pinturas de Pieter Claesz (1590-1661) e Claesz Heda (c.1594 – c. 1681) terem sido executadas diretamente e a partir de um conjunto completamente montado. Mas, por outro lado, recorda o facto de os historiadores terem menosprezado, no panorama geral da obra destes pintores, os vários indícios de processos de «reciclagem dos motivos»:

«a possibilidade de os objectos individuais - ou grupos de objectos - terem sido estudados, desenhados ou pintados e depois integrados numa fórmula compositiva existente. Muitos artistas também não dispunham de meios que lhes permitissem adquirir dispendiosos aprestos de mesa e objectos preciosos que figuram nas suas obras, vendo-se assim forçados a desenhá-los nas lojas de ourives, em casas particulares ou nos grémios, ou talvez pedindo-os emprestados durante breves períodos de tempo».⁴³⁸

Loughman relata que Karel van Mander (pintor, poeta e biógrafo flamengo: 1548-1606) incitava os pintores a trabalhar *de memória*, imaginando inicialmente composições e recorrendo posteriormente a um manancial de trabalhos preparatórios «incluindo esboços, desenhos de modelos, padrões e por vezes até cartões»; servindo-se de todos os métodos mecânicos possíveis (decalque, quadrícula ou estresido) para os transferir para a tela.

«Os desenhos de modelos, que podiam assumir a forma de esboços à pena e tinta, aguarela sobre papel ou a óleo sobre madeira, encontram-se referidos nos inventários dos pintores de naturezas-mortas, indicando assim a sua utilização generalizada. São poucos os desenhos de pintores de naturezas-mortas que chegaram aos nossos dias, provavelmente porque eram vistos como material efémero de ateliê. Para além dos desenhos, as pinturas existentes também constituíam uma fonte de motivos disponíveis, que podiam ser reutilizados ou modificados a fim de produzir composições paralelas, mas divergentes. Alguns pintores conservavam um grande número de

⁴³⁷ LOUGHMAN, 2010, pp. 50-53

⁴³⁸ LOUGHMAN, 2010, p. 50

obras acabadas nos seus ateliês, pintadas essencialmente pelo próprios mas também por outros artistas, como forma de “aprovisionamento”». ⁴³⁹

De acordo com Loughman, a prática pictórica da natureza-morta, sobretudo nos grandes ateliês, que pretendiam dar resposta rápida às solicitações do mercado, chega a ser caracterizada como um sistema de «corta e cola». Existia, porém, um grande empenho e excelente capacidade na ocultação da «reciclagem» e «montagem» dos motivos. Tudo isto faz com que muitas destas pinturas sejam verdadeiras «ficções pictóricas», não obstante o rigor extremo com que os artefactos, alimentos e elementos naturais eram retratados. Como mostra Loughman, mesmo as pinturas de jarras com flores, por exemplo de Ambrosius I Bosschaert, Balthasar van Aelst ou Jan Brueghel, estavam muito longe de ser o simples «retrato» de um *arranjo* colocado diante do artista, sendo mais justamente caracterizados como «amálgamas de estudos individuais». Falamos de pinturas que retratam elementos que, por um lado, perecem com grande rapidez e, por outro, florescem em diferentes alturas do ano (funcionavam aqui como uma espécie de compêndio botânico para curiosos e entendidos que as encomendavam). Com efeito, os pintores não se podiam dar ao luxo de não pintar flores quando não existia floração, ou determinado tipo de floração, o que levava Brueghel, por exemplo, a socorrer-se de ilustrações botânicas ou mesmo de flores feitas de pano e de seda. ⁴⁴⁰ O mesmo se poderá pensar quanto a outros motivos, como a fruta, por exemplo: é inaceitável a ideia de que só no final do verão se pode pintar naturezas-mortas com uvas, embora tal possa ter sucedido em inúmeros casos. Como vimos, a utilidade destes métodos relaciona-se tanto com o acesso restrito a determinado tipo de objeto como com a adequação logística do ateliê.

Como é obvio, este tipo de práticas não se circunscreve ao trabalho das oficinas nórdicas. Joaquim Oliveira Caetano chama a nossa atenção para a existência de processos de «reciclagem» idênticos na obra do pintor Baltazar Gomes Figueira e de sua filha Josefa de Ayala (dita Josefa de Óbidos). ⁴⁴¹ O inventário realizado após a morte do pintor dá conta de uma série de obras mantidas à sua guarda, sendo que algumas delas decerto constituíam material auxiliar de ateliê. Entre essas obras referem-se «hums papeis de fruta», que Caetano considera «desenhos e pinturas sobre papel, certamente

⁴³⁹ LOUGHMAN, 2010, p. 50

⁴⁴⁰ LOUGHMAN, 2010, p. 51.

⁴⁴¹ CAETANO, 2015, p. 139-142.

modelos para as suas composições em tela», e uma série considerável de pinturas de «fruteiros», ou seja, naturezas-mortas com tipos restritos de frutos e outros alimentos. Ao vermos elencados estes «fruteiros», diz Caetano, «vemos desfilar todo o receituário de modelos que, combinados de diferentes formas, resultaram nas dezenas de naturezas-mortas que se encontram atribuídas ao pintor e a Josefa de Ayala».

Estamos perfeitamente convencidos de que a observação direta (por vezes bastante demorada) do real, seja na natureza-morta autónoma ou na integrada, não é um princípio intransigente do jogo de montagem, pois é exatamente este jogo que faz das pinturas muito mais do que meras reproduções «do que está ali». O que melhorou, significativamente, sobretudo durante o século XVII, foi a capacidade de unificar as coisas no mesmo contexto espacial, na mesma atmosfera e circunstâncias percetivas.

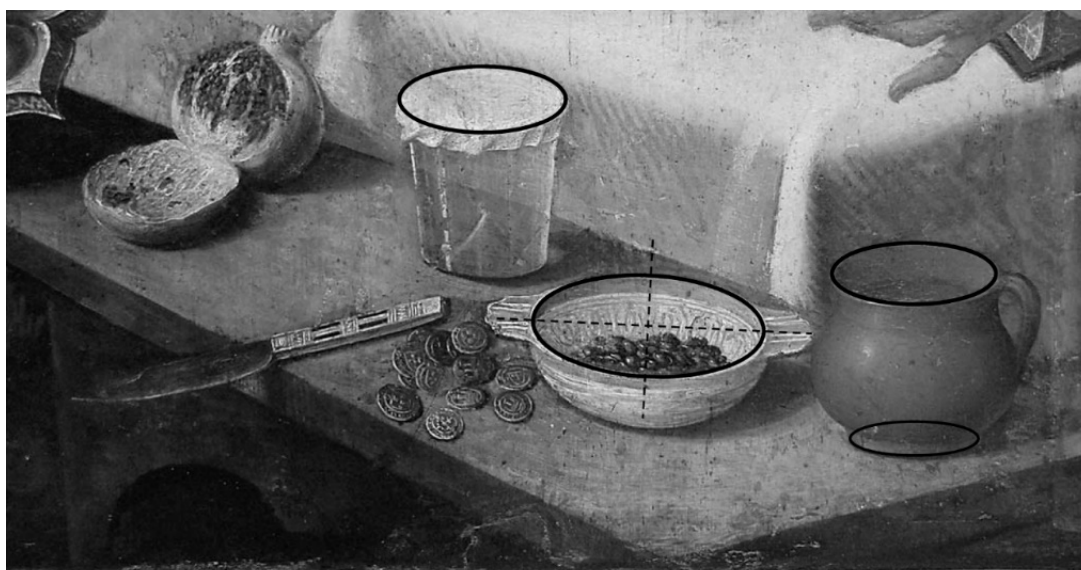
As naturezas-mortas integradas portuguesas do século XVI, como as suas congéneres do norte da Europa, constituem os primeiros passos neste sentido, contudo ainda se encontram vinculadas a uma conceção de «visão vacilante». Não nos parece legítimo interpretar esta vacilação como se fosse, em rigor, uma debilidade no olhar dos pintores, embora alguns fossem efetivamente limitados tecnicamente. Na verdade, nem sempre sabemos se as diferenças de ponto de vista se devem a uma atitude face ao motivo e à composição da pintura, ou à inabilidade do pintor. A questão torna-se ainda mais complexa se considerarmos que o trabalho poderia ser repartido entre o mestre e os aprendizes, ou entre vários mestres, o que pode conduzir a soluções de desenho e de pintura diferentes na mesma obra.

Pelas razões evocadas, algumas das «naturezas-mortas integradas» portuguesas - mesmo aquelas que nos fascinam pelo seu aparente rigor e pela sua beleza plástica, como a que se destaca na *Morte da Virgem*, da oficina de Gregório Lopes (Fig. 9, 115), ou a que se integra no *Trânsito da Virgem* de Cristóvão de Figueiredo (Fig. 116) - nunca nos permitirão afirmar com certeza absoluta se estamos diante de um conjunto que o pintor observou diretamente ou se estamos diante de um conjunto que foi montado peça a peça, ou em grupos separados.

Na referida pintura de Figueiredo, todos os objetos veem-se integralmente, à exceção do grupo de moedas que estabelece meia dúzia de sobreposições. O ponto de vista dos diferentes recipientes é ligeiramente diverso, como se pode constatar nas diferentes amplitudes das aberturas (Fig. 192). As diferenças não são muito significativas, mas um olhar experiente deteta-as à vista desarmada. Isto apenas tem relevância no copo de vidro tapado, que se encontra mais atrás, porque a sua abertura é

mais alta em relação às outras que se apresentam em primeiro plano; ela deveria ser mais estreita (ou, quando muito, equivalente) em relação às restantes, por se encontrar mais afastada do observador. Se repararmos na taça com abas que se apresenta ao centro verificamos que aí se aplicou um princípio de desenho diferente em relação aos outros recipientes. Nesta taça, o eixo de largura máxima da elipse encontra-se orientado obliquamente.

Subverte-se aqui a possibilidade de observação direta da realidade: um círculo colocado num plano de nível apresenta este eixo sempre horizontal, seja qual for o ponto de vista em seu torno (Fig. 193 - 1). A não ser que, de facto, o objeto se encontrasse desnivelado (Fig. 193 - 2) ou que se tome em consideração a inclinação da cabeça do observador em relação ao objeto (Fig. 193 - 3). Se o objeto for significativamente irregular ou deformado, poderá interferir nestas situações; mas não nos parece que seja este o caso. Há várias nuances percetivas em jogo, mas devemos ainda considerar a possibilidade de o pintor se ter deixado influenciar pela orientação das pequenas abas da taça, que se posicionam, precisamente, de acordo com esse eixo de largura máxima da elipse. É uma distração comum entre aprendizes de desenho.



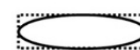
1 x 2,48



1 x 2,25



1 x 2,62



1 x 3,65

Fig. 192. *Proporção das aberturas dos recipientes representados na Morte da Virgem, de Cristóvão de Figueiredo (Museu Nacional de Arte Antiga). (cat. 289)*

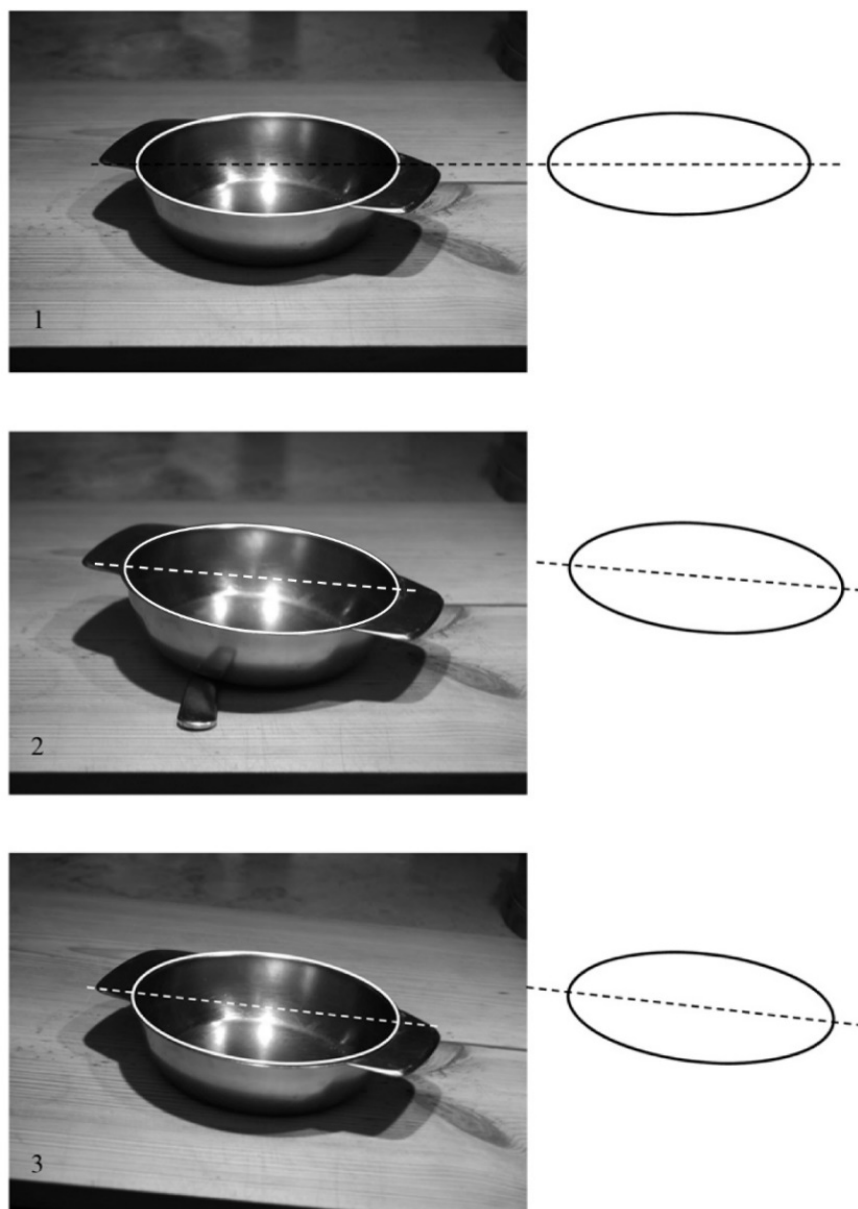


Fig. 193. Fotografias que demonstram a colocação horizontal ou oblíqua da abertura de um recipiente, de acordo com o seu posicionamento ou com o posicionamento da cabeça do observador:

- 1 - Recipiente colocado de nível - olhar nivelado.
- 2 – Recipiente colocado de rampa (apoando parte da sua base numa face) - olhar nivelado.
- 3 – Recipiente colocado de nível - olhar desnivelado, rotação da cabeça para a esquerda.

Uma taça com abas quase igual, e exatamente com o mesmo ângulo de inclinação da abertura, figura na *Morte da Virgem* atribuída à parceria Cristóvão de Figueiredo/Garcia Fernandes (Fig. 118). Outra taça semelhante, também com o mesmo ângulo de inclinação da abertura, mas no sentido oposto, existe na pintura *São Cosme e São Damião*, realizada por Garcia Fernandes (Fig. 120). Podemos ainda constatar a presença de uma taça de barro de morfologia semelhante no *Nascimento da Virgem*, atribuído a Gregório Lopes, que apresenta as mesmas características de ponto de vista e

inclinação do eixo de abertura.⁴⁴² Estes exemplos indicam um processo de «reciclagem» do motivo, que possivelmente terá implicado, pelo menos num dos casos (Fig. 18), a sua transposição por meios mecânicos.

Um olhar geral sobre as «naturezas-mortas» integradas portuguesas só pontualmente revela este tipo específico de inclinação da abertura. Mas existem casos bastante expressivos. A jarra que se coloca sobre a prateleira na pintura de *São Cosme, São Tomé e São Damião*, da Oficina de Francisco Henriques, já comentada, é um bom exemplo (Fig. 134a). Neste caso, a inclinação da elipse verifica-se na abertura do recipiente e, também, nos sucessivos anéis da decoração pintada que envolvem a jarra desde o *colo* até à *base*. Como se pode verificar, o desenho deste objeto é claramente discrepante em relação ao do castiçal que se encontra à esquerda, estando este «debruçado» sobre a outra face da prateleira. Apesar de ligeiras oscilações na elipse da base, este castiçal encontra-se desenhado de acordo com as possibilidades percetivas de um objeto real, colocado de nível e àquela altura. Quanto à torção que se verifica no desenho da jarra, parece-nos resultar da influência da orientação da aresta da prateleira sobre a qual a jarra se coloca. Poderá, até, tratar-se de um objeto conhecido do pintor, mas o seu desenho não terá sido concebido a partir de uma observação direta. Parece-nos, sim, uma invenção. Se nos dedicarmos a explorar estas incoerências decerto detetaremos muito mais exemplos.

Se olharmos a «natureza-morta» que se destaca na *Morte da Virgem*, atribuída à Oficina de Gregório Lopes (Fig. 9, 194), temos a sensação de se tratar de um conjunto disposto na íntegra diante do pintor, excetuando a jarra de barro vermelho que se situa mais atrás. A proporção altura/largura das elipses dos recipientes colocados na parte da frente (identificados na Fig. 194 com o nº 2, 3, 4 e 5) é surpreendentemente rigorosa e bem proporcionada. Por seu lado, a elipse do recipiente colocado na parte de trás (nº 1), tal como o copo de vidro da pintura de Figueiredo acima comentado, possui uma proporção claramente desfasada, sendo mais alta ou mais aberta, produzindo a sensação de ser vista de um ponto mais elevado. Nos recipientes da frente verificam-se diminutas vacilações, irrelevantes, até bastante naturais num registo feito diretamente *do natural*. O recipiente de trás encontra-se fora da norma, podendo constituir uma adição posterior.

⁴⁴² Cat. 51

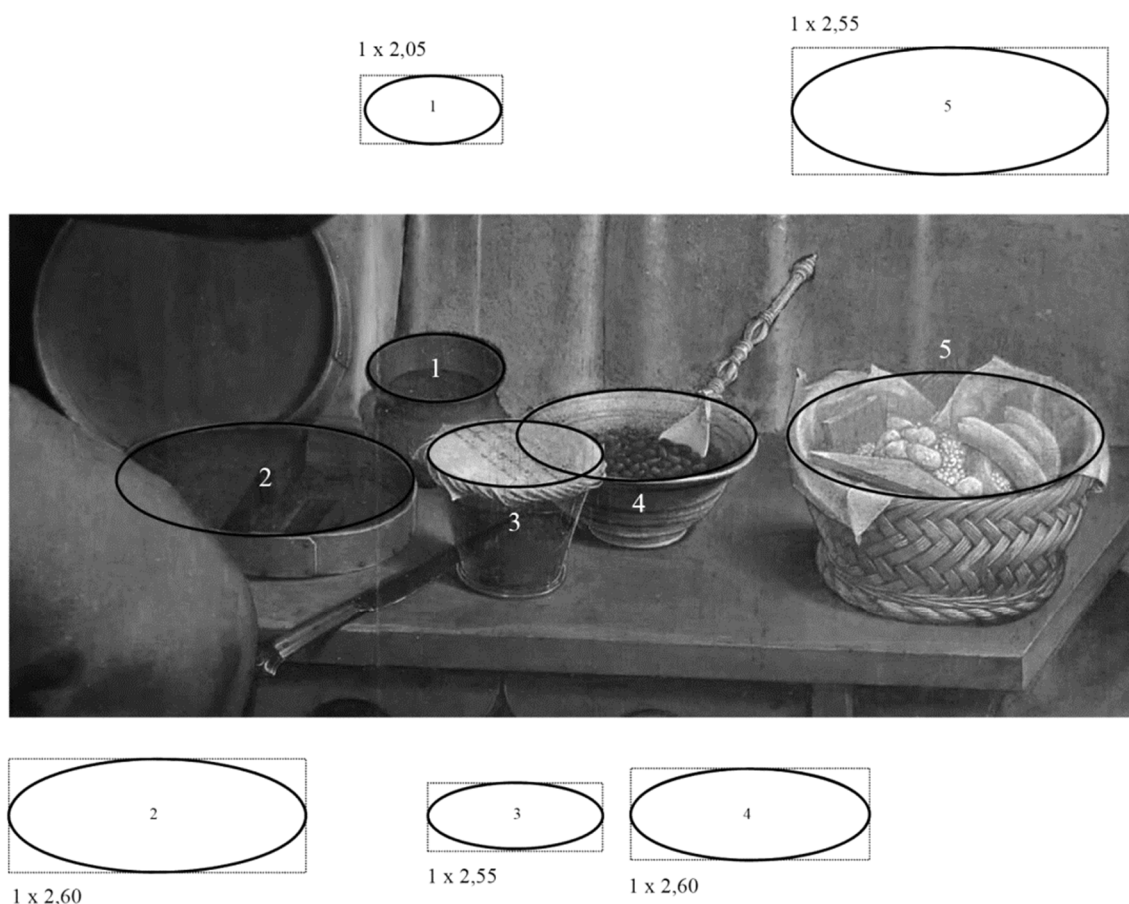


Fig. 194. Demonstração da proporção das aberturas dos recipientes no detalhe da *Morte da Virgem*, da Oficina de Gregório Lopes (Museu Nacional de Arte Antiga). (cat. 288)

Pelo relativo afastamento do grupo da esquerda, a cesta que contém guloseimas pode ter resultado de um estudo individual; no entanto, o seu ponto de vista, bem com a direção da sua sombra, apresenta-se coerente com os restantes recipientes da primeira fila. Além disso, será ilógico admitir que o mesmo pintor que mostra capacidade para «nivelar» a perspetiva dos elementos da fila da frente se tenha simplesmente descuidado com o recipiente de trás. O que sucede com este púcaro? Estará o pintor empenhado em que ele não «desapareça» quando a pintura é observada de baixo para cima? De facto, vista desta posição (Fig. 195) a pintura sofre uma progressiva compressão na altura dos elementos mais afastados, atenuando o efeito de desproporção das formas que se situam na parte superior. Neste caso concreto, a composição da «natureza-morta» mantém um efeito de profundidade que de outra forma seria atenuada. Há situações similares em outras pinturas, como vimos na «natureza-morta integrada» na *Morte da Virgem*, de Cristóvão de Figueiredo, mas não temos certeza quanto ao facto de este efeito ser desejado e premeditado.



Fig. 195. Fotografia oblíqua de uma impressão em papel do detalhe da *Morte da Virgem*, da Oficina de Gregório Lopes (atr.) - Fig. 194.

O referido púcaro de barro vermelho do *Trânsito da Virgem*, da Oficina de Gregório Lopes, é idêntico ao da *Morte da Virgem*, de Cristóvão de Figueiredo. Num e noutro, temos acesso a uma estranha característica estrutural dos recipientes, que surge em muitas das pinturas de todo o século XVI.⁴⁴³ Essa característica define-se pela dissociação entre o ponto de vista da abertura e o da base, sendo a primeira representada de um ponto de vista mais elevado em relação à segunda, quando deveria ser o oposto. Isto pode verificar-se no esquema das elipses que apresentamos na Fig. 192 (como no púcaro de barro).

Vigorosas dissociações deste tipo podem constatar-se, por exemplo, nos cestos de vime representados por Francisco de Campos,⁴⁴⁴ e a tal ponto que se tornam parte distintiva do seu processo expressivo. Dois dos recipientes integrados na *Morte da Virgem*, do Mestre de Arruda (Fig. 196), patenteiam, também, esta característica, sendo que um deles ostenta uma inclinação do eixo da largura máxima das elipses - aspeto que acima problematizámos. Além disso, repare-se como a faca se representa vista de cima, não constituindo um *escorço*, como se esperaria naquele sítio e de acordo com o ponto de vista geral. Aliás, nas pinturas portuguesas que analisámos, as representações de facas nunca assumem o *escorço*: é evidente a necessidade de exibir a lateral, facilitando assim a identificação do artefacto.⁴⁴⁵

⁴⁴³ Cat. 42, 51, 54, 84, 100, 137, 158, 292, 293, 300, 328,

⁴⁴⁴ Cat. 158, 300.

⁴⁴⁵ Cat. 180, 189, 192, 193, 194, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 276, 289, 290, 291, 319, 367.



Fig. 196. Demonstração da proporção e da orientação das aberturas de dois recipientes existentes na *Morte da Virgem*, do Mestre de Arruda (igreja matriz de Arruda dos Vinhos). (cat. 293)

Na «natureza-morta» do Mestre de Arruda, e numa série de outras, que já comentamos, está bem marcada a sensação de um «olhar vacilante». Mas, mais do que identificar uma série de *dissociações*, devemos contemplar uma livre *associação* de pontos de vista, o que compreende tanto as oscilações na altura do observador como o desnivelamento do olhar (resultado da inclinação da cabeça).

Não tomemos estas características como exclusivas das formas preliminares da natureza-morta. Estes aspetos e esta atitude foram «retomados», bastante mais tarde, na natureza-morta autónoma, em particular nas naturezas-mortas de Paul Cézanne. As naturezas-mortas deste pintor lembram-nos que, a determinado ponto da história da pintura, a dissimulação das «montagens», tão eximamente executadas pelos pintores dos séculos XVII e XVIII, e mesmo inícios do século XIX, perdeu completamente o seu valor e sentido. O «detalhe icónico» tinha também perdido importância na pintura, em favor da afirmação do manuseamento expressivo da matéria cromática. Cézanne lembra-nos isto por duas razões, surpreendentemente conjugadas, e algo contraditórias. Em primeiro lugar, porque pintava apenas o que dispunha integralmente diante de si; em segundo lugar, porque não respeitava um ponto de vista único, ou melhor, porque fazia questão de não o inferir na tela. Neil Cox reflete sobre o processo criativo deste pintor:

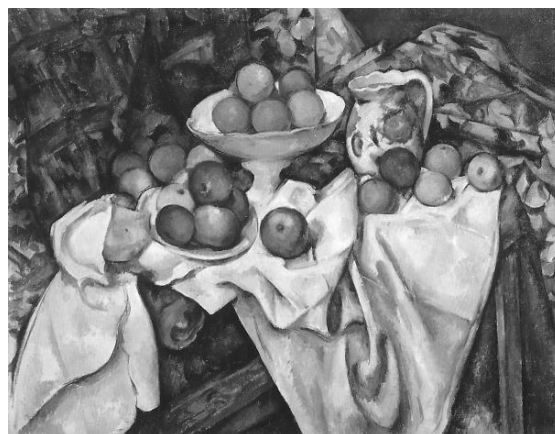


Fig. 197. *Natureza-morta com maçãs*. Paul Cézanne. 1984. Coleção privada.

Fig. 198. *Maçãs e laranjas*. Paul Cézanne. c. 1899. Musée d'Orsay, Paris.

«Não nos surpreende que Cézanne se empenhasse tanto na organização dinâmica dos motivos a representar ainda que nos recorde que o trabalho de um pintor de naturezas-mortas é em grande parte constituído pelo cuidado com que um elenco de personagens (as coisas) deve ser organizado no palco (a mesa). Mais surpreendente é a referência de Le Bail ao facto de o artista recorrer a moedas para equilibrar os frutos entre as peças de pano, o que, sem dúvida, contribui para explicar a intrigante suspensão de maçãs e de laranjas, que poderiam parecer retratadas em plena queda (...) Esta orquestração é dramática na medida em que retrata a energia cinética da massa dos frutos – os quais resistem à força diagonal que se desenvolve entre o canto superior direito e o canto inferior esquerdo (...) [Fig. 198]

Num determinado nível, as inconsistências perspécticas que abundam nas naturezas-mortas de Cézanne poderiam, assim, ser compreensíveis: por que motivo o prato é visto de cima segundo um ângulo que não corresponde ao da taça de fruta? Por que motivo a elipse do jarro apresenta uma inclinação mais acentuada do que a da taça? Será tudo isto apenas um truque de ateliê – a construção de um paradoxo com moedas e frutos? Bem, o que sabemos é que além de construir os seus cenários com extremo cuidado, Cézanne dedicava também importância ao acto de pintar o efeito perspéctico das subtis alterações da posição da cabeça. O artista aceitava que era possível incorporar na mesma experiência visual aquilo que, na tradição pictórica europeia, poderiam parecer perspectivas paradoxais (...) estas pinturas representam uma notável reinvenção da frontalidade básica da composição das naturezas-mortas europeias». ⁴⁴⁶

Especificamente, no que concerne à relação entre espaço perceptivo e espaço pictórico, a «reinvenção» levada a cabo por Cézanne deve-se, em boa parte, ao retomar de algumas características de montagem que as pinturas dos «Primitivos Europeus» materializavam. Melhor dizendo, parece que a atitude de Cézanne, em relação à estruturação do espaço pictórico, estava, formalmente, já latente nas formas

⁴⁴⁶ COX, 2011, pp. 80-81.

preliminares da natureza-morta. Muito embora, como é óbvio, no caso de Cezanne, a pintura faça questão de exprimir certas tensões sobre a percepção do modelo, isto é, utilizando-as como assunto principal da composição. Além disso, essas tensões (que por vezes implicam decisões calculadas e mesmo artificiosas, como vimos no caso das moedas que equilibram as maçãs) participam no valor estético da obra, bem como declaram a «posição» do artista em face da convenção artística e das possibilidades de reinvenção da imagem pictórica. É certo que as pinturas dos «Primitivos Europeus» emergem num universo cultural, «artístico», religioso e de intenções bem diferente.

Todos conhecemos a ampla influência de Cézanne na pintura que lhe é posterior. Com ele inaugura-se uma série de questões sobre a construção da representação pictórica, não apenas da imagem das coisas ou do efeito plástico em si, mas da pintura como uma possível representação da dinâmica perceptiva que se estabelece entre o pintor e as coisas dentro de um determinado contexto espacial.

3.3.3. Re-presentação pictural, *pictorial rendering* ou *rendu pictural*

A expressão *representação pictural*, por si só, revelar-se-ia pouco precisa neste capítulo. Por um lado, a noção de *representação* é tão ampla e complexa quanto as vastas tipologias e modos de pintura que hoje se conhecem e praticam. Por outro lado, o termo *pictural* poderia eventualmente ser mal interpretado, se for considerado como adjetivo. Ao introduzir o hífen entre o prefixo *re* e o termo *presentação*, pretendemos sublinhar o *ato de tornar novamente presente* o efeito da *presença sensível* do «modelo». Mais do que se suspeitaria, este ato está intrinsecamente ligado à noção de *pictural*, se considerarmos este termo enquanto substantivo.

A origem etimológica de *pictural* é o latim *pictura*, que designa, precisamente, *pintura*. No domínio da estética, a aplicação do termo enquanto adjetivo, seja para qualificar uma imagem, um espaço ou um objeto real, remete diretamente para aquilo que concerne à pintura, isto é, serve para «designar qualidades particulares que esta arte possui».⁴⁴⁷ Daí que uma das aceções de *pictural* seja, por vezes, *pitoresco*. Como

⁴⁴⁷ SOURIAU, 2004, p. 1133. Também o termo *pictórico* (do termo latim *pictōre* - pintor - + *ico*) assume frequentemente o carácter de adjetivo, remetendo para o *efeito* da imagem pintada. Dizemos, por exemplo, que determinado tronco de árvore com musgo é um motivo «bastante pictórico», por nesse motivo se ver a potencialidade de um «quadro» de fascínio do pintor pela forma, cor e textura desse motivo.

substantivo, *pictural* possui uma aceção singular, muito importante para nós, que decorre do sentido estabelecido por Heinrich Wölfflin em 1915:

«Ce théoricien oppose le *linéaire* au *pictural*. L'un et l'autre procèdent de deux modes d'appréhension, deux modes de conception du monde. La main, le palpable et le tactile définiraient la stabilité, la permanence des formes analysées en elles-mêmes et pour elles-mêmes, caractéristiques du linéaire, 'art de ce qui est'. L'œil, la vision d'ensemble, la mouvance des apparences saisies dans leurs interrelations seraient, en revanche, les attributs majeurs du pictural. Alors que la main 'a pris connaissance du monde en palpant son contenu plastique', l'œil est 'devenu sensible aux richesses du monde matériel, dans leur variété infinie'». ⁴⁴⁸

Como vemos, a noção de *pictural* alude, por si só, à recriação dos efeitos sensíveis e empáticos da realidade, em oposição à noção primária de *desenho*, à qual subjaz, tradicionalmente, o ato de «contenção linear» da forma e um desígnio projetual e estruturador da obra.

A língua inglesa e francesa beneficiam de termos específicos para o que queremos sugerir neste ponto: *rendering* e *rendre/rendu* (respetivamente). Em português, por vezes traduzem-se pelos termos *representar*, *reproduzir* ou *captar*. Embora não se inclua na terminologia portuguesa da pintura, o termo *render* também existe na nossa língua. A origem etimológica é a mesma: o termo latim *reddere*, que designa *restituir*, ou seja, «restabelecer no estado anterior, provendo-se». A aplicação deste termo português, na linguagem comum, revela uma aceção bastante elástica, indicando várias ações, como seja a de «entregar por capitulação» (ex.: *teremos de nos render ao inimigo*), «dar lucro» (ex.: *o mercado do petróleo deve render muito dinheiro*) ou «substituir» (ex.: *render os militares no seu posto de vigilância*).⁴⁴⁹ Há claras divergências, mas, neste termo está sempre latente a ideia de transferência: de *dominação*, de *valor*, de *vigor* - para seguir os exemplos citados. A aceção de *substituir* (tomar o lugar de uma coisa) tem pleno sentido no contexto da pintura.

A aceção que *rendering* e *rendre* possuem no domínio específico da pintura, residia já, em traços muito gerais, numa declaração de Cennino Cennini, acima citada, que diz: «a destreza da mão» consegue que a pintura «seja aquilo que não é». Estes «traços gerais» vão ao encontro da definição de *pictural* enquanto substantivo. Mas, é claro que há especificações a fazer.

⁴⁴⁸ SOURIAU, 2004, p. 1133.

⁴⁴⁹ DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2004, P. 1437.

Num manual de desenho intitulado *Basic Rendering: Effective Drawing for Designers, Artists and Illustrators*, Robert Gil torna muito explícito o sentido atual do termo que ora analisamos:

«Rendering is the means used to turn a simple line drawing into a pictorial representation consistent with actuality, that is, a two-dimensional representation of a three-dimensional object or view (...) It reproduces the illusion of the conditions in a form that the eye recognizes as consistent with those seen when looking at an actual view or object. Therefore, the most convincing renderings are those which most accurately represent the conditions that exist in reality».⁴⁵⁰

No *Vocabulaire d'esthétique*, editado por Étienne Souriau, encontra-se também uma definição bastante direta do termo francês *rendre/rendu* nas *artes plásticas figurativas*.

«Manière de traduire un caractère de l'objet représenté, pour qu'il soit suggéré avec évidence, bien que l'œuvre comme objet matériel n'ait pas les mêmes qualités. Ainsi on peut dire qu'un peintre a parfaitement rendu l'atmosphère humide et fraîche d'un matin brumeux, ou le moelleux et le velouté d'une chair, lorsqu'en regardant le tableau on a l'impression de les sentir, alors que le tableau n'est certes ni humide ni velouté. On dit aussi qu'un portraitiste a rendu tel côté de la personnalité du modèle, quand il a saisi des expressions de physionomies que l'indiquent».⁴⁵¹

De acordo com o que se descreve, *rendre/rendu* indica a «maneira» ou «modo» (evocando também o processo) pelo qual o pintor «restitui/restituiu» aquilo que «pede [ou pediu] emprestado a uma realidade anterior». Como afirmamos inicialmente, significa que no ato da pintura se recria o *efeito da presença* da coisa representada, fazendo-se passar por ela.

É precisamente na eficácia da «imitação» que, pelo menos desde o Renascimento, reside parte importante do valor e do prazer da pintura. Neste sentido, compreendemos a afirmação de Leon Battista Alberti, quando nos diz que, do ponto de vista do ofício, «merece mais admiração e elogio» o pintor que «representa com simples cores o brilho do ouro» do que aquele que o aplica diretamente sobre as obras (como de resto se verificou até muito tarde na iluminura portuguesa, mas não na pintura a óleo).⁴⁵² Nessa época assistimos, também, à substituição dos fundos dourados, típicos das

⁴⁵⁰ GILL, 1991, pp. 8, 11.

⁴⁵¹ SOURIAU, 2004, p. 1218.

⁴⁵² Citado por Michael Baxandall (BAXANDALL, 2000, p. 32).

pinturas góticas, por fundos de paisagem, o que certamente conduziu a uma percepção da habilidade de certos pintores.

Este é um ponto a partir do qual poderemos começar a refletir sobre o sentido do *valor artístico* (sobretudo no que concerne a natureza-morta): verifica-se uma lenta transferência da ideia de pintura como objeto materialmente valioso (incluindo aqui o valor de alguns pigmentos como o *ouro* ou o *azul ultramarino*) para a ideia de pintura como objeto artisticamente valioso. Consequentemente, a ideia de pintura como «obra valiosa» passa a decorrer progressivamente segundo esta última premissa, intrinsecamente ligada ao reconhecimento das capacidades técnicas e de representação do pintor.⁴⁵³

Este valor é explicitamente reconhecido numa obra de Francisco de Monzón, mais concretamente num capítulo do seu *Libro Segundo del Espejo del perfecto príncipe cristiano* (c. 1539), que se intitula *De la arte de pintar y de la estima en que fue tenuta antiguamente*.⁴⁵⁴ Este capítulo funciona como um pequeno tratado de pintura, onde o autor tece diversas considerações sobre a antiguidade desta arte, para finalizar com uma série de nove regras do bom pintor. Na parte introdutória Monzón reproduz uma série de histórias oriundas da *História Natural*, de Plínio, o Velho, nas quais se elogiam, principalmente, efeitos *ilusionísticos* realizados por diversos pintores da antiguidade.

«Estas imágenes destos pintores famosos fueron muy estimadas acerca de los romanos, tanto que por las grandes fiestas las amostraban en el teatro, según hizo Claudio Pulcro, que en una comedia que representó puso una tabla encima de una tienda adonde estaban pintadas unas tejas tan naturales, que unos cuervos fueran a encerrar dentro de ellas. Otra vez se mostró una vaca pintada que parecía propiamente viva que trayendo un toro al teatro bramó yéndose a ella. Otro mostró una

⁴⁵³ «Enquanto o consumo conspícuo de ouro e de ultramarino se tornava menos importante nos contratos, o seu sítio era ocupado por referências a um consumo igualmente conspícuo de outra coisa: habilidade» (BAXANDALL, 2000, pp. 33 - tradução nossa). Para desenvolver este assunto veja-se: BAXANDALL, 2000, pp. 33-40.

⁴⁵⁴ Trata-se de um manuscrito do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, que só recentemente foi publicado (MONZÓN, 2012). Segundo Carlota Fernández Travieso (editora desta publicação) esse manuscrito foi, com grande probabilidade, realizado antes de 1539. Apesar de Monzón ser espanhol, e de escrever na sua língua materna, é bem conhecida a relação de Francisco de Monzón com o meio sociocultural português. É evidente pelo facto de ter vindo para Portugal, a convite do Rei D. João III, leccionar Teologia na Universidade de Lisboa, em 1535, e, mais tarde, na Universidade de Coimbra, em 1537. Fez residência em território nacional, tendo publicando algumas obras em Lisboa, com é o caso de *Norte de Ydiotas*, em 1563, ou, talvez a mais célebre, *Espejo del Perfecto Principe Cristiano* (*libro I*), de 1544, entre outras. Cf. MONZÓN, 2012, pp. 7-12, 329-334.

gata pintada juntamente con otra viva, que los que lo miraban no sabían diferenciar cual era natural y cual era artificial». ⁴⁵⁵

Mais histórias se seguem, desembocando na descrição dos elevados preços que certas personalidades antigas, entre elas imperadores, pagaram por este género de obras. Na raiz do interesse de Monzón por essas histórias, entre as quais marca presença a célebre contenda entre Zeuxis e Parrásio, onde cada um disputa a sua superioridade através da demonstração da habilidade ilusionística em pintura, reside a tentativa de justificar a admiração pública e a valoração dos compradores, relativamente aos pintores que «copiam» ou mesmo «suplantam» a natureza através da sua arte.

Isto é significativo, na medida em que a «natureza-morta», e de uma forma geral a pintura dos acessórios na maioria das obras por nós estudadas, está intimamente relacionada com a imitação ou a ilusão dos efeitos materiais. Na pintura da primeira metade do século XVI, e nomeadamente no que concerne às produções das Oficinas de Lisboa, mas não exclusivamente, como refere Pedro Dias, verifica-se «um exímio tratamento dos elementos acessórios, concretamente dos brocados ornados com pedraria e das peças de ourivesaria, num trabalho minucioso de grande densidade matérica». ⁴⁵⁶ Se, por um lado, segundo o autor, subiste ainda, naquela época, uma «conceção tradicionalista da pintura concebida como objeto materialmente precioso», por outro lado, as próprias pinturas são a prova, mais do que evidente, de que era a habilidade do pintor que tornava possível o «espetáculo do olho». Neste sentido, podemos também entender as palavras do próprio D. Manuel, numa carta de 1509, onde o rei adverte que «se pinte rico, como Francisco Anriquez diz que há-de pintar o de Lisboa, e como os pintam em sua terra»; a origem de Francisco Henriques, como se sabe, é flamenga, pelo que não restam dúvidas quanto ao «modelo de pintura» aqui tomado em primeira consideração. ⁴⁵⁷

Todavia, como já explicamos noutro ponto, não é só na vertente da imitação de materiais valiosos que reside a intensidade sensorial das imagens da pintura antiga. É necessário considerar uma atitude mais ampla face à figuração do mundo conhecido por estes pintores, que passa pelo «respeito venerável do detalhe» fazendo de cada «quadro» um espaço preenchido (por montagem) de sensações materiais e espaciais. Na pintura

⁴⁵⁵ MONZÓN, 2012, p. 331.

⁴⁵⁶ DIAS, 2002, p. 107.

⁴⁵⁷ DIAS, 2002, p. 107.

portuguesa, a intensidade da presença das coisas decorre do facto de possibilitar ao espectador atual a intimidade com as coisas representadas, assim produzindo, também, a intimidade com a própria imagem da pintura. Como já referimos, a percepção da intimidade está intrinsecamente ligada à sensação que se obtém da *epiderme* dos objetos e às micro-percepções, considerando que uma das importantes propriedades da epiderme é o modo como se «comporta» visualmente dentro de determinadas circunstâncias lumínicas ou atmosféricas: numa palavra, falamos da *picturalidade* das coisas, tendo em conta a noção de *pictural* que se estabelece com Heinrich Wölfflin.

3.3.3.1. Intimidades

Como refere René Huyghe, o impulso «realista» que se verifica na época do Renascimento, em Itália, «preocupou-se mais com o traço vigoroso da estrutura e do relevo do que com a substância concreta: pedra, carne, madeira ou pano, a que se resumia a pintura burguesa setentrional».⁴⁵⁸ De acordo com Svetlana Alpers, a pintura italiana, sobretudo nessa época, respeita uma «hierarquia da mente sobre os sentidos e dos observadores educados sobre os ignorantes», enquanto a do norte da Europa adota fundamentalmente um carácter «descritivo»⁴⁵⁹ e valoriza o efeito empático que produz espontaneamente sobre o espectador, seja o leigo ou o «artisticamente educado». A pintura italiana geralmente denota um respeito venerável pelo desenho, pela coerência da perspetiva, pelo rigor da anatomia e das formas, num sentido geral, bem como pelo impacto das grandes massas e «linhas» de força da composição, características que são próprias de uma pintura de grande dimensão que se observa ao longe, como o *fresco*. A pintura nórdica, assim com a portuguesa da primeira metade do século XVI, é essencialmente dedicada à representação das superfícies das coisas, dos efeitos atmosféricos do espaço, aplica-se nos detalhes e nas características tácteis e óticas dos materiais, suscitando, por isso, uma observação aproximada, mesmo considerando que muitas destas pinturas sejam (contraditoriamente) concebidas para serem exibidas em lugares afastados do espectador.

⁴⁵⁸ HUYGUE, 1986, vol. 2, p. 78.

⁴⁵⁹ «“Descriptive” is indeed one way of characterizing many of those works that we are accustomed to refer to casually as “realistic” – among which is included, as I suggest in various points in my text, the pictorial mode of photographs».(ALPERS, 1983, p. xxi).

Visualmente, um e outro tipo de pintura assumem, genericamente, algumas características principais, secundarizando ou relativizando outras. Se nos lembrarmos das constantes instabilidades estruturais dos objetos e das composições, amplamente demonstradas nas análises feitas às *formas preliminares da natureza-morta* portuguesas, devemos reconhecer que esta pintura, especialmente no que concerne os objetos de «natureza-morta», está principalmente empenhada na reprodução dos valores sensíveis da «pele» dos objetos. Para os pintores de então, parece ser este o fator primordial para a construção da verosimilhança e da intensidade da presença.

Naturalmente, quando lidamos com um período de estudo tão alargado, que inclui pinturas cujas características nos remetem quer para soluções tardo-góticas e renascentistas («ao modo flamengo»), quer para dinâmicas maneiristas («ao modo de Itália»), ou protobarrocas, considerando as inúmeras «mãos», hábeis ou inábeis (ou *mais ou menos* hábeis), que as realizaram, devemos estar recetivos para confrontar características pictóricas e plásticas bastante diversificadas. Não é possível, nem sequer útil, no nosso contexto de estudo, nivelar um discurso sobre características de realização tão diferentes. Todavia, parece-nos importante assinalar que é sobretudo na segunda metade do século XVI e nas primeiras três décadas de *seiscentos* que se constata abruptas assimetrias nos modos de «render as superfícies» dos objetos.

Não nos interessa fazer aqui um ensaio sobre a caracterização da pintura deste período, nem tão pouco elencar e justificar, dentro dessa caracterização, as assimetrias que indicamos. Isso alongaria muito o espaço deste capítulo e não nos parece ser essencial: interessa-nos aqui, sobretudo, incluir algumas das obras cujos detalhes e *arranjos* são precursores das naturezas-mortas autónomas, e nas quais se manifestam algumas das suas características e efeitos próprios.

Ao longo dos capítulos anteriores fizemos várias referências às características de *representação pictural* dos objetos, pelo que agora nos cingiremos a breves comentários sobre aspetos muito precisos do trabalho artístico, aspetos sensíveis que merecem particular destaque, na medida em que os efeitos expressivos de alguns objetos representados se revelam extremamente cativantes e exemplares.

As representações de objetos metálicos ou refletos, por exemplo de ouro, prata dourada, cobre ou estanho, constituem algumas das mais belas demonstrações da habilidade do pintor: trata-se da «imitação» da sua aparência, com «simples cores» (como refere Alberti). Elas constituem, de igual modo, alguns dos detalhes mais

exuberantes que podemos encontrar na pintura portuguesa, atestando um verdadeiro fascínio por parte do pintor, que os afeiçoa demorada e minuciosamente.

Esta não é uma imagem poética exagerada. É o caso de várias peças já referidas noutros contextos de análise, sobretudo a taça que contém moedas de ouro, incenso e mirra existente na *Adoração dos Magos* de Gregório Lopes e Jorge Leal (Fig. 199), como também as moedas representadas nas iluminuras do *Livro dos ofícios Pontifícios* (Fig. 313), o cálice dentro de um nicho da porta de sacrário da capela da Madre de Deus, no Caniço (Fig. 332), a taça com flores existente na *Virgem com o Menino e Anjos*, de Gregório Lopes (Fig. 200), ou a taça com moedas de ouro e o cofre com jóias na *Adoração dos Magos*, de Mestre desconhecido (Fig. 201), ou ainda o cofre com moedas de ouro integradas na *Adoração dos Magos*, de Francisco de Campos (Fig. 202).

Em todos os detalhes referidos está patente uma articulação, bem equilibrada, entre a descrição das particularidades construtivas das ourivesarias e a recriação do efeito da sua materialidade própria, salientando-se ao extremo a reflexão da luz incidente. É um verdadeiro espetáculo criado para o olhar. Pese, embora, a instabilidade estrutural de algumas formas gerais, como se verifica claramente na discrepância entre o ponto de vista da abertura e da base do recipiente com flores, na *Virgem como o Menino* de Gregório Lopes ou na *Adoração dos Magos* de Mestre desconhecido, o efeito de presença é extraordinariamente convincente, restando ao olhar do espectador pouco mais do que vagabundear pelas ritmadas reentrâncias e alteamentos da decoração plástica dos recipientes, bem como do seu conteúdo.

Tal escrutínio ótico facilmente nos distrai do tema da pintura, na medida em que estes detalhes facultam ao olhar o mais encantador efeito das coisas representadas. O trabalho manual do pintor orienta o olhar do espectador para uma «sensação pura» de presença, reconduzindo-o para o trabalho manual do ourives, isto é, mais concretamente, para o resultado dos seus repetidos gestos de contorção e moldagem do metal.

Este tipo de empenho descritivo teve vastíssimas utilizações nas pinturas portuguesas, nos mais variados tipos de artefactos. É o que sucede, por exemplo, com as representações de cestos de vime. O efeito cativante da presença não diz respeito, neste caso, à exuberância material, mas sim à correlação entre um efeito visual bastante convincente da matéria prima e as características de manufatura dos objetos.



Fig. 199. *Detalhe de Adoração dos Magos*. Gregório Lopes e Jorge Leal. 1520-25.
Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 144)



Fig. 200. *Detalhe de Virgem com o Menino e Anjos*. Gregório Lopes. 1536-39. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 42)



Fig. 201. *Detalhe de Adoração dos Magos*. Mestre desconhecido. 1535-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 149)



Fig. 202. *Detalhe de Adoração dos Magos*. Francisco de Campos. c. 1570. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 158)

Há excelentes exemplos: o cesto que contém ovos, velas e uma caneca de barro com manteiga, integrado na *Natividade*, de Gregório Lopes (atr.) (Fig. 203); o cesto com maná integrado na *Apanha do Maná*, de Gregório Lopes (Fig. 170); o cesto com ovos e flauta da *Adoração dos Pastores*, de Jorge Afonso;⁴⁶⁰ o cesto com panos que se integra na *Adoração dos Magos* ou *Epifania*, de Francisco de Campos;⁴⁶¹ e o cesto com doces que se inclui na «natureza-morta» integrada na *Morte da Virgem*, da Oficina de Gregório Lopes (atr.).⁴⁶²

De entre estes, o mais impressionante é, talvez, o que referimos em primeiro lugar. Ele convence-nos, absolutamente. O pintor descreve com a maior sinceridade e exatidão humanamente possível, tanto no que diz respeito ao desenho da forma geral e das características construtivas do entrelaçado dos vimes (tão imperfeitamente natural!), como no que diz respeito às propriedades materiais e à cor, que traduzem a aparência do material seco e leve. Olhando com atenção, conseguimos detetar, em alguns pontos, as fibras retorcidas, ou mesmo partidas, devido à torção abrupta dos vimes, que sucede, por vezes, na manufatura deste objeto. Os vimes são desenhados e modelados *um a um*; não há aqui meras sugestões ou impulsividades. Há descrição absoluta. O efeito de luz/sombra, que modela cada um dos filamentos, bem como a forma geral, é, também, muito bem captado, sendo a luz ligeiramente mais intensa na parte superior do cesto e, progressivamente, menos intensa na parte inferior.

Contudo, é já considerável o desgaste que a camada cromática apresenta na parte inferior esquerda do cesto e nos ovos que contém, expondo algumas alterações no processo de execução. Mostra-nos, assim, a decisão de pintar ovos por cima da asa da caneca de barro, e sobre um outro objeto plano que, aparentemente, ali se inseria numa posição oblíqua. Repare-se na imensa delicadeza e assertividade descritiva do fio da vela, que ostenta alguns nós, bem como na vela que se encontra no chão, na qual subsistem escorrências de cera solidificadas.

Os *brocados* (tecidos de seda com motivos em relevo, realizados com fio de ouro ou prata), os tecidos bordados mais comuns e outros acessórios do género, bem como livros ricamente encadernados, muitas vezes possuindo fechos metálicos ou fivelas, por vezes abertos ostentando as suas páginas, constituem excelentes exemplos

⁴⁶⁰ Cat. 126

⁴⁶¹ Cat. 158

⁴⁶² Cat. 288

de como os pintores se empenhavam na descrição dos objetos sugestivos do tato, do trabalho e memória das mãos (Fig. 204-205).

Na *Circuncisão* do retábulo da Sé de Viseu podemos encontrar um conjunto interessante no que concerne à *recriação*, com tintas e pincel, do efeito tátil e visual do *brocado* cobrindo a *ara*, que acolhe, junto à berma, um pano branco com orlas bordadas e franjas, e, um pouco mais acima, uma belíssima faca com cabo colorido, vermelho e branco (Fig. 204).

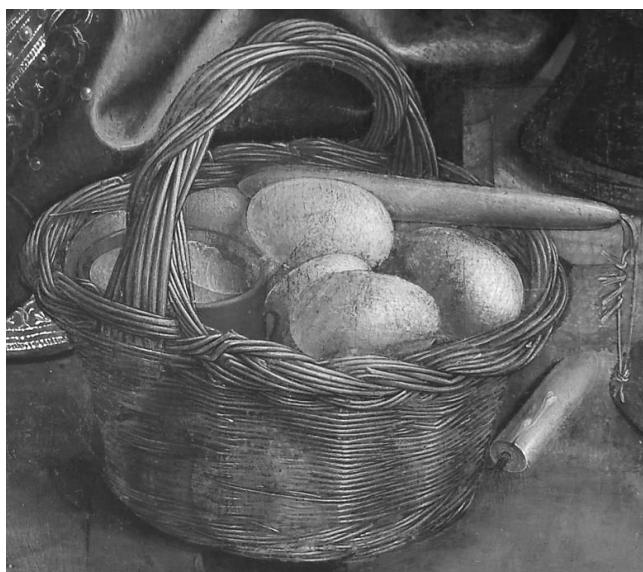


Fig. 203. *Detalhe de Natividade*. Gregório Lopes (atr.). 1527. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 122)



Fig. 204. *Detalhe de Circuncisão*. Mestres do retábulo da Sé de Viseu (Vasco Fernandes e Francisco Henriques?). 1501-06. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 180)



Fig. 205. *Detalhe de Anunciação*. Garcia Fernandes. c. 1535-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 84)

Esse brocado representa-se ornado com intrincados motivos fitomórficos, contornados a castanho escuro, que o pintor concretiza a pincel com um traço fino e firme, de espessura constante. Uma vez que o pintor aplica a tinta numa consistência bem doseada, de modo a que esta não fique nem demasiado líquida ou fluída nem demasiado espessa, esse traço solidifica criando relevo sobre o tecido base, cujas ondulações, na parte que pende, foram modeladas previamente, com transições bastante suaves e polidas, entre um castanho mais claro e um mais escuro. O trabalho «com fio de ouro» é igualmente em relevo, adotando a mesma consistência da tinta do contorno, embora agora o efeito da decoração seja dado com traços curtos e ritmados, paralelos e emparelhados em várias linhas, com variações de direção em diversas áreas, aplicando-se por vezes, também, alguns pontos. Nas grandes zonas de sombra, o pintor omite estrategicamente a presença do trabalho a «fio de ouro», e, por vezes, atenua a sua espessura, evitando o efeito de planificação do tecido na pintura.

A faca e o pano branco engelhado pousados por cima do brocado denotam uma atitude diferente. Possibilitam um trabalho de modelação da forma que estava reduzido ao mínimo no tecido mais nobre. A «tónica pictural» coloca-se não na presença da textura, mas no reflexo metálico do fino gume da faca, ainda manchado com sangue de Jesus, e na expressão de suavidade e maleabilidade do tecido, para a qual contribui o arredondamento das pregas e as transições suaves de claro-escuro.

As características visuais e tácteis que o *brocado* adquire nesta obra, como em muitas outras,⁴⁶³ são efetivamente muito aproximadas às do *brocado* propriamente dito. Na representação dos motivos decorativos deste artefacto, o pintor, mais do que sugerir, incorpora a rotina dos gestos que presidiram à sua manufatura. Isto significa uma espécie de transferência da atitude do bordado para o próprio procedimento da pintura. Esta analogia pode estender-se à representação de outros artefactos ou motivos, tais como mitras,⁴⁶⁴ cerâmicas decoradas⁴⁶⁵ ou páginas de livros escritas e/ou iluminadas.⁴⁶⁶ No que toca a estes dois últimos «motivos», conseguimos identificar algumas diferenças na estratégia de representação pictural entre vários pintores, que justificam um breve comentário.

⁴⁶³ Para brocados veja-se cat. 34, 36, 145, 146, 151, 174, 182, 281, 282, 291, 366. Para outros tipos de bordados veja-se cat. 59, 89, 173, 197, 262.

⁴⁶⁴ Cat. 299, 307, 316.

⁴⁶⁵ Cat. 60, 62, 66, 72, 73, 74, 78, 84, 86, 319.

⁴⁶⁶ Cat. 44, 338, 280, 359.

Em relação às cerâmicas vidradas decoradas, poderemos destrinçar duas atitudes face à representação da superfície e da decoração pintada do objeto: a que sugere o efeito vidrado e a que não sugere, deixando prevalecer a decoração sobre o efeito da superfície.

Um dos mais claros exemplos da primeira atitude é o vaso de faiança chinesa que integra a *Anunciação* da autoria de Garcia Fernandes, conservada no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 282). Para este efeito contribui o facto de o recipiente possuir a cor cinza-esverdeada, de valor médio, permitindo contrastar alguns acentos de luz refletida (realizados com branco puro) na parte superior, designadamente no rebordo da abertura, do lado esquerdo, e em vários pontos do *ombro*, principalmente no lado esquerdo, sobrepondo-se pontualmente à decoração pintada que o envolve. Parecem escorrer duas gotas de água pela superfície do vaso, embora o desgaste da camada cromática (que se destaca na parte inferior permitindo ver uma camada subjacente cor de tijolo, sugerindo o destacamento do próprio vidrado) não nos permita afirmar com absoluta certeza. Certo é que o pintor consegue, com poucos recursos, sugerir que a decoração se reveste de uma camada vidrada. O faseamento dos procedimentos técnicos adotados na representação deste vaso suscita uma analogia com a manufatura do mesmo: primeiro o pintor dedica-se à modelação da forma, sobre a qual, posteriormente, executa uma belíssima decoração para, finalmente, criar os acentos de luz que sugerem o efeito do vidrado.

Este é um dos casos mais evidentes no que toca à ideia de que o pintor está sobretudo empenhado, e preparado, para descrever a superfície. Torna-se bastante claro que a cercadura, na parte superior, apresenta um ponto de vista incoerente em relação à da parte inferior, junto à base.

Também a jarra que se integra na *Anunciação* de Gregório Lopes, que se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 290), nos transmite esta sensação própria da faiança vidrada, mas de forma diferente e magistral. A jarra tem a «cor» base branca e por isso dificulta uma maior proporção dos reflexos do vidrado. Contudo, conseguimos sentir claramente o aspeto extremamente polido da superfície e algumas variações de claro-escuro abruptas, nas asas, por exemplo, bem como intensos reflexos de luz indireta na parte em sombra, do lado esquerdo e em baixo, no bojo e nas asas. Além disso, o pintor esbate, inteligentemente, a cor da decoração nos pontos do objeto onde se verifica maior incidência de luz direta, nomeadamente no *colo*, no *bojo* e no *pé*.

Não há dúvidas de que este é um dos mais belos conjuntos de «natureza-morta» que na pintura portuguesa se realizaram, desde sempre e até hoje.

Por seu lado, a taça cerâmica (com forma aproximada de um cálice) que se integra na *Anunciação* pintada por Francisco Henriques, atualmente no Museu de Alpiarça (Fig. 206), dá primazia à presença da decoração pintada em detrimento do efeito vidrado que, supostamente, deveria possuir.



Fig. 206. *Detalhe de Anunciação*. Francisco Henriques. 1508-11.

Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça. (cat. 62)

É plausível que esta decoração constitua uma invenção (à semelhança do que vimos suceder na jarra da *Anunciação* pintada por Oficina flamenga radicada em Portugal, hoje no Museu de Torres Vedras) ou uma possível «realização de memória» de um tipo de decoração conhecida.

A decoração é realizada com linhas contínuas e motivos fitomórficos de diferentes cores (azul, ocre, verde, cor de tijolo) mas não varia de intensidade, de acordo com a modelação de claro-escuro que foi executada em primeiro lugar. Esta sobreposição contribui para uma sensação de planificação da decoração, apesar dos diferentes «anéis» desenhados na parte superior e central sugerirem (tornarem inteligível) a rotundidade do recipiente. É evidente que esta valorização do ornamento não retira valor e beleza ao recipiente, nem à representação propriamente dita. Se, por

um lado, o pintor sacrifica o efeito sensível da volumetria, por outro, sensibiliza-nos para a delicadeza do trabalho manual exigido a um pintor de porcelana, que, em gestos assertivos e únicos, aplica a tinta fluida com finíssimo pincel.

Ao observar as páginas de livros abertos que se realizaram na pintura portuguesa, constatamos uma grande diversidade de «representações da escrita», da iluminura e mesmo da gravura.

Em primeiro lugar, consideremos duas atitudes em relação à figuração da escrita: a escrita que, não deixando de ser «escritura», se torna imagem, e a «escrita» que parece ser «escritura» (ao longe) mas não o é (ao perto). Avaliando a proximidade do espectador, a diferença fundamental está entre o texto ser legível, no primeiro caso, e ilegível, no segundo.

Excluindo a *iluminura*, onde o texto não constitui propriamente uma representação pictórica de si mesma, a figuração de páginas de livros com textos legíveis é muito escassa na pintura portuguesa. Já referimos, noutro capítulo, dois dos casos que conhecemos: o livro que se integra em *A Virgem e o Menino, Santa Ana, São Joaquim e uma Doadora*, obra de Mestre desconhecido que se conserva no Museu de Arte Antiga (Fig. 173); e a folha que se pousa sobre um livro na pintura que representa *São Paulo*, atribuída a Gregório Lopes, do Museu de Arte Sacra da Sé de Évora (Fig. 157, 207). Existe uma outra obra, com características distintas, que assume claramente a função comunicativa do texto, pela exibição frontal de um papel com uma inscrição em latim; é a pintura que representa *Santo Onofre*, realizada por Vasco Pereira em 1583, que se conserva no Museu de Dresden.⁴⁶⁷

Convenhamos que a escrita diretamente realizada de forma legível na pintura se presta sempre ao equívoco de ser ela própria (comunicação textual) ou imagem de si mesma (na realidade sendo ambas as coisas). Considera-se como texto no momento em que se lê, e como imagem, neste caso em pintura, no momento em que a escrita (gesto) materializa um efeito visual. E é precisamente do efeito visual que tratamos neste momento.

Apesar do desempenho de uma caligrafia legível, tanto no livro aberto pintado por Mestre desconhecido, como na folha pintada por Gregório Lopes, o texto apresenta-se de lado, indicando a tentativa, ainda que vaga, de se integrar casualmente num espaço que, como por acaso, alguém observa do lado de «fora do quadro». O caso específico da

⁴⁶⁷ Cat. 358.

pintura de Lopes indica que o texto está lá para ser lido, assim implicando a aproximação do «leitor». Esta afirmação fundamenta-se no facto de o pintor integrar, um pouco mais acima, um livro aberto, nas páginas do qual apenas existem sugestões «impressionistas» de um texto organizado em duas colunas; no início da página que se levanta inclui-se, também, a sugestão de uma pequena imagem contida dentro de um retângulo (Fig. 208).

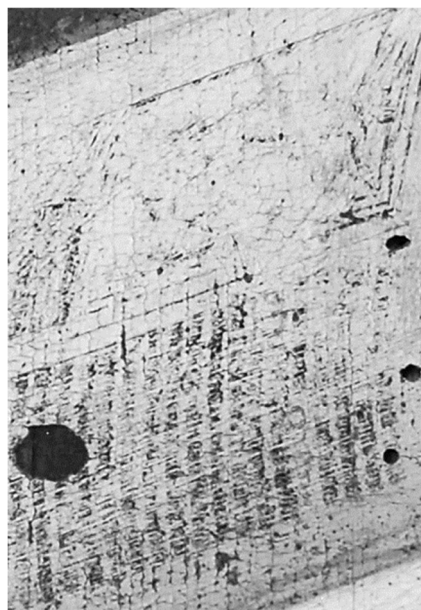
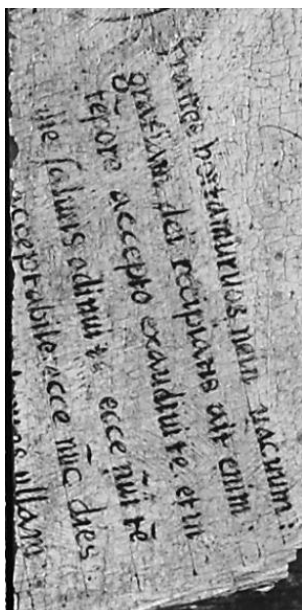


Fig. 207. *Detalhe do texto escrito de forma legível na folha existente na pintura São Paulo*. Gregório Lopes (atr.). Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. Primeira metade do século XVI.

Fig. 208. *Detalhe do texto ilegível, existente no livro da pintura São Paulo*. Gregório Lopes (atr.). Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. Primeira metade do século XVI.

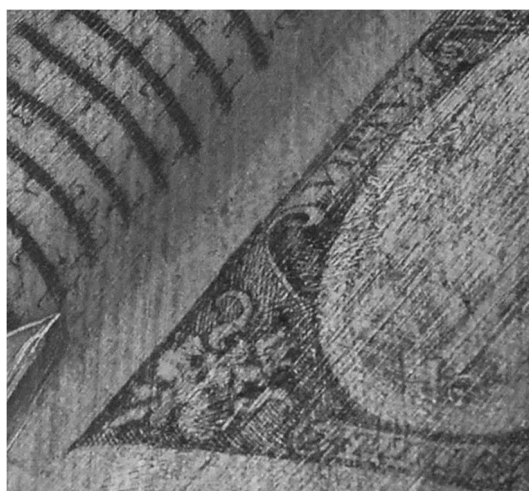


Fig. 209. *Detalhe de São Paulo e seu martírio*. Francisco de Campos. 1560-65. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 360)

Fig. 210. *Detalhe de Missa de S. Gregório*. Mestre desconhecido. Século XVI. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 338)

De facto, deparamo-nos com um puro efeito pictural, resultado de uma economia de meios, que diverge do princípio de atuação que vemos aplicado, quer no exemplo anterior, quer no exemplo dos *brocados*, ou mesmo nas próprias representações de livros que ostentam trabalhosas iluminuras ou gravuras nas suas páginas.

Observe-se com atenção, e bem de perto, a gravura que Francisco de Campos reproduz num livro existente no painel de *São Paulo e seu martírio*, da igreja matriz de Góis (Fig. 209), e a iluminura realizada sobre o códice da *Missa de S. Gregório* ou *Sacramento*, do Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 210). Na pintura de Campos conseguimos reconhecer (não obstante o grande desgaste da camada cromática que ela apresenta) a forma particular da execução gráfica da imagem impressa, que se caracteriza por acumulações de finos traços paralelos e cruzados. Na pintura de Mestre desconhecido (*Missa de S. Gregório*) torna-se evidente a atitude miniaturista do pintor, que conduz a uma formalização clara de todos os elementos decorativos representados.

Ora, nesse efeito pictural que faz a sugestão da escritura (Fig. 208), Gregório Lopes materializa a rotina de gestos musculares curtos, com algumas variações de sentido e breves curvaturas, mas não incorpora verdadeiramente a rotina da caligrafia textual, isto é, do texto legível.

Esta atitude de sugestão pictural foi aplicada por todos os pintores portugueses que, em determinada altura, pintaram livros abertos. Sem querer alongar o assunto, poderemos fazer, muito sucintamente, algumas especificações quanto às formas como alguns pintores sugeriram ao espectador a presença do texto na pintura.

A solução que Garcia Fernandes aplica no *Pentecostes* do retábulo do Mosteiro da Santíssima Trindade, que se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 211), é bastante comum na primeira metade do século XVI, mas encontra-se, também, na pintura maneirista e mesmo depois. Caracteriza-se pelo emparelhamento de *caracteres* inventados, onde predominam os traços verticais, intercalando, eventualmente, *caracteres* reconhecíveis. Note-se, contudo, que se integram, praticamente sempre, as grandes iniciais perfeitamente legíveis. Dentro deste espírito, Jorge Afonso apresenta-nos um tratamento um pouco mais rebuscado, mais virtuoso, na medida em que exige que nos aproximemos da pintura para «constatar a mentira» (Fig. 212). Também Francisco de Campos desenvolveu, neste domínio, uma caligrafia própria (Fig. 209, 213). Na obra deste pintor, por vezes tudo é feito de forma tão nítida e precisa que quase seria «mais económico» transcrever um texto conhecido. Obviamente que isso não lhe interessava. Outros pintores cingiram-se a aplicar traços contínuos, ou emparelhamentos

de traços verticais curtos preenchendo diversos níveis de linhas. Na pintura *maneirista*, sobretudo a mais tardia, aplicou-se, também, um grafismo extremamente rápido, como se pode constatar na pintura do *Êxtase de Santa Maria Madalena*, realizada por Domingos Vieira Serrão, pertencente à Câmara Municipal de Tomar (Fig. 277).

Nestes exemplos, assistimos a um desvio das estratégias dos pintores em relação à vertente descritiva que se verifica na representação pictural dos demais objetos. Em verdade, isto não surpreende, pois também na natureza-morta autónoma nos habituamos a contemplar idênticas estratégias de representação nas páginas de livros e de diversos documentos representados (Fig. 214-214a). Se observamos obras de pintores tão capazes e empenhados nesta temática, como Edwaert Colyer,⁴⁶⁸ percebemos que o elevadíssimo grau de descrição das imagens impressas, nos grandes cabeçalhos e iniciais de textos, não se estende aos *caracteres* mais pequenos, sobretudo quando estão em causa extensões de texto substanciais. Todavia, isto não retira valor ao efeito pictural criado, muito pelo contrário, porque quando observado a uma certa distância, é absolutamente convincente daquilo que representa.

Daniel Arasse refletiu de forma interessante sobre este efeito de «escrita sem escritura», que identifica numa «pequena carta aberta» pintada por Antonello da Messina no seu *São Jerónimo*.⁴⁶⁹ Comenta que o detalhe suscita a aproximação do espectador, e tanto mais a do historiador, que aí pensará, provavelmente, encontrar a assinatura do pintor.⁴⁷⁰ Mas essa aproximação revela que é «tudo fingido»: não se verifica nem assinatura nem qualquer outra palavra reconhecível. Para Arasse, e para nós, esta «desilusão» consciencializa-nos do «poder da pintura» em «seduzir os olhos» fazendo-nos «crer na aparência de coisas inexistentes», para, depois, na intimidade com a pintura, nos permitir constatar o «artifício». A posição relativa do espectador em relação à obra é aqui determinante para admitir a ilusão.

⁴⁶⁸ Pintor ativo na Holanda entre 1662 e 1708; por vezes também identificado como Edward Collier.

⁴⁶⁹ ARASSE, 1996, p. 319.

⁴⁷⁰ Isto é o que sucede como o grafismo que existe na tampa do boião que se integra na *Cura Miraculosa do Cardeal e reconhecimento do Papa a São Roque*, de Mestre desconhecido (Jorge Leal e Cristóvão de Utreque?) que se conserva no Museu de São Roque (ver detalhe nº 3 do cat. 363). Apesar de mais recentemente se reconhecer que este é um «grafismo não decifrável» (BRANDÃO, 1999, pp. 63-64), tentou-se ver nele as iniciais de Garcia Fernandes e a data de 1523 ou 1520: «G.F... fecit 1523». Joaquim O. Caetano explica e rejeita esta interpretação (CAETANO, 1998, p. 42).

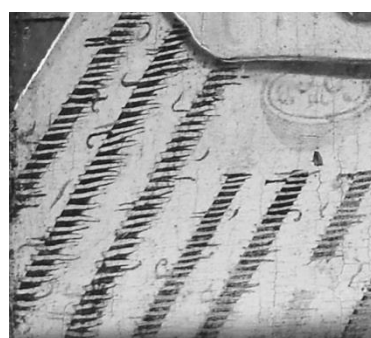


Fig. 211. *Detalhe de Pentecostes*. Garcia Fernandes. 1537. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 280)

Fig. 212. *Detalhe de Aparição de Cristo à Virgem*. Jorge Afonso (atr.). 1515. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 261)

Fig. 213. *Detalhe de Sant'Ana, a Virgem e Santa Isabel*. Francisco de Campos. c. 1570. (cat. 300)

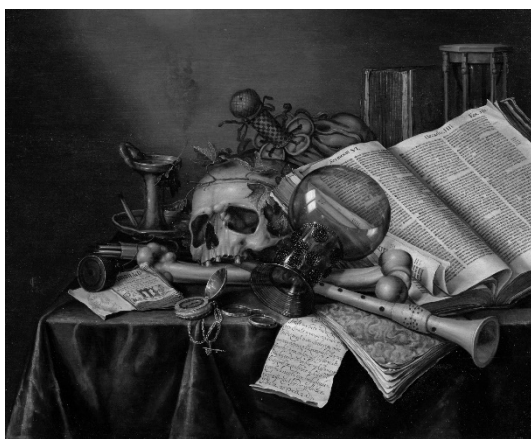


Fig. 214-214a. *Natureza-morta com livros, manuscritos e uma caveira*. Edwaert Colyer. 1663.

Kokuritsu Seiyō Bijutsukan, Tokyo (Museu Nacional de Arte Ocidental de Tokyo, Japão).

Isto não sucede com as representações de inúmeros outros artefactos e elementos naturais que podemos encontrar nas pinturas portuguesas (à semelhança do que também sucede nas naturezas-mortas autónomas realizadas entre o século XVII e o século XVIII); pois elas são tão convincentes vistas ao longe como ao perto. Já referimos vários exemplos, e existem muito mais. Não nos podemos deter sobre tão grande variedade. Evocaremos apenas alguns detalhes onde a «intimidade da pele» e o empenho nos micro-detalhes constituem motivo de fascínio, quer para o espectador quer para o próprio pintor.

Vasco Fernandes foi um dos pintores mais prolíficos nesta matéria. Nenhum outro pintor da época representou de forma tão completa e rigorosa um crânio como aquele que figura no grande *Calvário* conservado no Museu Grão Vasco, quer no que respeita à sua morfologia, quer à sensação visual da sua superfície (Fig. 234). Comparável à qualidade deste, dentro do grupo de pinturas que se consideram

portuguesas, apenas temos o crânio dentro de um nicho, realizado por Mestre desconhecido, que figura no reverso do painel de *Santo António com o Menino*, pertencente ao Museu de Arte Antiga (Fig. 320b, 320c). Trata-se de uma obra excecional do ponto de vista da realização técnica, onde o pintor parece estritamente focado em três aspetos: no rigor anatómico, nas cambiantes de luz sobre a forma e, por consequência, no efeito volumétrico que a própria orientação do crânio e a forte incidência de luz propiciam. Mas, na pintura de Fernandes, a posição do crânio, colocado de perfil, exige um especial empenho do pintor nos valores plásticos da superfície e uma particular habilidade para evitar a planificação da ossada nessa posição, ou seja, a sensibilidade para modelá-la sem recurso a uma incidência forte de luz (curiosamente, ao invés do que sucede como o osso que se encontra à sua direita). Nesta pintura verificam-se diversas fissuras, zonas estaladas e mesmo os veios da madeira do suporte alteados, mas isso não nos impede de constatar os ricos mesclados de cores quentes e frias que preenchem a superfície do crânio, e nos transmitem a sensação da superfície do osso: ocre luminosos e alaranjados, nas zonas mais iluminadas; castanhos que tendem ao violáceo nas zonas intermédias; e acinzentados ou esverdeados em certas zonas de transição para as partes mais sombrias, estas preenchidas de uma cor parda (castanho-acinzentado escuro). É claro que, em face da idade da pintura, teremos de considerar estes comentários com alguma elasticidade. São estes aspetos que fazem com que a pintura atualmente nos fascine e deleite.

Os detalhes de «objetos de natureza-morta» de Vasco Fernandes frequentemente assumem este rigor descritivo e, através dele, um genuíno prazer de pintar (e a nós o de ver o que está pintado e como está pintado). Não nos parece que devamos considerar aqui o elevado grau de atenção ao detalhe unicamente como um fator decorrente da habilidade e do profissionalismo de Fernandes. Por certo, a centralização de recursos técnicos em pormenores tão ínfimos e dispensáveis no contexto da grande composição, tais como um nó dado na ponta de uma corda esfiapada que se pousa no chão da pintura de *São Sebastião* (Fig. 216), exigem uma motivação expressiva que está para além da mera eficácia ou utilidade imediata.

O mesmo se poderá dizer de outros detalhes, deste ou de outros pintores, já referidos, onde a sensação de «realismo» permite captar as micro-percepções de objetos utilitários, como as *penas de escrita* que integram a pintura de *São Tomás de Aquino*, de Mestre desconhecido, atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 215).



Fig. 215. *Detalhe de São Tomás de Aquino*. Mestre desconhecido. 1525-40.
Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 369)

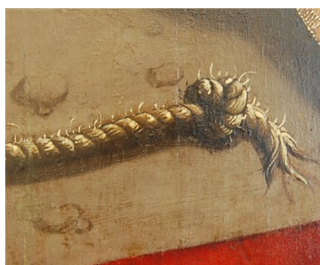


Fig. 216. *Detalhe de São Sebastião*. Vasco Fernandes (e colaboração de Gaspar Vaz?). c. 1530-35.
Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 366)

Fig. 217. *Detalhe de Última Ceia*. Gregório Lopes. c. 1540. Igreja de São João Baptista, Tomar. (cat. 198)

Fig. 218. *Detalhe de Última Ceia*. Obra coletiva: Garcia Fernandes, Cristóvão de Figueiredo,
Gregório Lopes e Diogo de Contreiras. 1537. Sé Catedral de Lisboa. (cat. 196b)

Há duas representações de *penas* nesta obra: uma recosta-se sobre um livro aberto e a outra encontra-se inserida num tinteiro, que se situa logo atrás. Ambas manifestam a elevada atenção do pintor ao volume, à superfície polida do objeto, bem como à particularidade de ambos possuírem alguns filamentos de plumas ainda agarrados. O efeito volumétrico destes pequenos «tubos» é notável, porquanto bem modelados em tonalidades de branco com pontuais variações para acastanhados e cinzas na sombra própria, incluindo nesta zona uma ténue reflexão de luz. O aspeto lustroso do objeto é realçado por eficazes acentos de luz, dados por finíssimos traços de branco puro. Na *pena* que se recosta sobre o livro, ficamos surpreendidos com a descrição da ponta manchada de tinta. O pintor não se limitou a manchar a ponta desta pena com uma nódoa preta. Antes, aplicou-se num progressivo desvanecimento, de baixo para cima, da «cor» preta para o cinza-claro, até desaparecer na «cor branca» do material, transmitindo-nos a clara impressão de se tratar de um instrumento usado em outras ocasiões. Além disso, a zona onde o indicador e o polegar se seguram para escrever encontra-se ligeiramente amarelada, reforçando esse mesmo carácter do uso, certificando o interesse do pintor na descrição de uma realidade que observa e conhece intimamente.

Na *Última Ceia* pintada por Gregório Lopes, que se conserva na igreja de São João Baptista de Tomar, encontramos um conjunto de alimentos e mensório bastante expressivo dos diferentes efeitos da sua materialidade: carne, ouro, pano, pão, estanho, legumes. Neste conjunto, é particularmente interessante a descrição dos dois rabanetes estendidos sobre o prato de estanho da direita, deixando cair a sua rama sobre a borda da mesa (Fig. 217). A parte do tubérculo adquiriu, por força da «ação do tempo», alguma transparência, deixando ver que se pintaram sobre um prato antes pintado. O trabalho plástico deste tubérculo é bastante cativante, no que concerne à gradual transição de cor entre a parte esbranquiçada e a roxa, mantendo sempre o aspeto liso e suave da sua superfície. A rama constitui um belíssimo contraponto a este tipo de trabalho, no sentido em que é bastante mais complexo, intrincado, exigindo maior atenção do pintor na tradução exata daquilo que o caracteriza a um «nível micro». Ali, descreve com aparente facilidade as nervuras, as pequenas ondulações das folhas e o característico reticulado dos extremos, considerando ainda subtis variações da cor verde, que por vezes transita para tonalidades mais secas ou acastanhadas.

Também as representações de alimentos e mensório que se encontram nos três painéis que compõem a *Última ceia* da capela de Bartolomeu Joanes, da Sé de Lisboa,

nos apresentam ricos contrastes plásticos. As pinturas já se encontram bastante alteradas, quer pelo passar do tempo, quer pela força de intervenções inábeis de que foram alvo no passado,⁴⁷¹ mas, se nos aproximarmos, conseguimos «isolar» certos detalhes que revelam um trabalho original bastante minucioso e de elevada qualidade. É o caso da laranja cortada que se apresenta no painel central (Fig. 218). O pintor coloca-a obliquamente, no sentido de criar um ponto de vista mais natural, ou menos forçado, mas de modo a evidenciar o interior cortado. Além de descrever com rigor botânico a sua morfologia interna (podendo facilmente integrar as rigorosas ilustrações botânicas que Jacques le Moyne de Morgues - c. 1533-1588 - realizou dos *citrus*) parece encontrar nela um motivo para se deleitar na descrição pictural das diminutas variações de brilho da superfície cortada e das sementes expostas, algumas delas ainda inseridas bem no interior dos gomos, e representadas através da polpa semitransparente. Além disso, a cor do interior, realizada em algumas variantes cor-de-laranja, por vezes atingindo um laranja-acinzentado nas zonas com menor incidência de luz, traduz a intensidade sucosa deste tipo de fruto, efetivamente evocando o paladar e sugerindo que ele «promete» tornar a carne do próprio animal, que se apresenta cozinhado ao lado sobre uma travessa (cordeiro? cabrito?), mais apetitosa. Embora de forma residual ou parcelar, outros pormenores destes painéis transmitem, ainda, o mesmo tipo de atenção às qualidades plásticas dos alimentos, nomeadamente as azeitonas ou a couve que se coloca na travessa.

Nas *mesas postas* das *Ceias* e nas *mesas de apoio* que integram o tema da *Morte da Virgem*, encontramos bons exemplos deste olhar próximo, que atrai o escrutínio visual das formas, das superfícies e das características estruturais dos objetos, aspetos exigidos na recriação de uma intimidade com os mesmos. Mais do que evidenciar importantes características do trabalho artístico de certos pintores da época, bem como dos seus processos expressivos particulares, as *intimidades* que temos convocado revelam que a «substância» visual da pintura coincide, nesses precisos pontos, com a percepção das coisas reais e conhecidas. Isto é, a pintura dá substância à percepção ou ao conhecimento visual das coisas, como nunca antes tinha acontecido. Estas *intimidades* constituem, também, sublinhe-se, a essência e a vocação própria da natureza-morta no seu período áureo.

⁴⁷¹ BATÓREO & SERRÃO, 1998, pp. 87-103.

Devemos finalmente mencionar que, nos referidos conjuntos, reúnem-se sempre artefactos com características materiais e de manufatura diferentes, e alguns elementos naturais: barro, cerâmica decorada (vidrada ou não), metal, marfim, vidro, pano simples, *brocado*, maçã, romã, romã descascada, bagos de romã, rabanete, pão, fatias de pão, etc. Por norma, são descritos de modo minudencioso. Tal variedade de formas, cores, superfícies, texturas, potencia contrastes sensíveis dentro dos conjuntos, ampliando, quer a riqueza plástica da imagem pictórica (agradável ao olhar, e renovando-o a cada deslocação), quer o efeito «realista» ou «naturalista» de cada matéria e elemento particular.

3.4. Desvios e obstáculos

A observação do detalhe requer um olhar próximo da pintura. Tendo em conta a distância do espectador, percebemos que a atenção se foca, variavelmente, em elementos delimitados, pormenorizados da *imagem* ou em *traços* da produção expressiva e pictural. Uma distinção fundamental se estabeleceu entre *detalhe icónico* e *detalhe pictural*.⁴⁷²

A diferença é clara. Todavia, quando se olha, com alguma frequência, para detalhes de pinturas realizadas há vários séculos, percebe-se que ocorreram algumas alterações das suas características materiais e, conseqüentemente, da sua aparência. De forma algo desconcertante, face a essas alterações, as noções acima referidas vacilam, pois parecem não contemplar aspetos exteriores aos objetivos do pintor e exteriores à especificidade da resolução plástica que ele mesmo aplicou. Fique claro, contudo, que, aqui, as noções interessam na medida em que podem ser úteis para indicar aspetos particulares da pintura, mas é a pintura, a sua observação direta, que importa.

Estão em causa alterações que decorrem, principalmente, do processo natural de envelhecimento da pintura, mas também entram em jogo algumas modificações que se devem a intervenções de *conservação* e *restauro*. Estas causas podem constituir, facilmente, a nosso ver, fatores de perturbação do *propósito icónico* do pintor. Significa um afastamento da *percepção predominante da imagem*, e indica também, num sentido mais alargado, um afastamento das características originais das pinturas antigas.

⁴⁷² Cf. cap. 1.5.

«Changes occur as the result of natural aging (such as the fading of *fugitive pigments* or the development of *craquelure*) from interference from a host of outside factors (including such damage as tears and holes). Any change in the appearance of the materials used in a painting alters the appearance of the entire work of art and, ultimately, affects our perception of both the artist's and the works meaning and intent».⁴⁷³

«a picture is never finished. No artist has ever painted an image frozen in time; all painting is a perpetual process; every scene is destined to rearrange its tonal contrasts as time does its work on the pigments. (...) When the artist has been reduced to the dust of centuries, time – sometimes personified by an over-zealous restorer – still goes on remodeling the colours, bringing darkness here and bleaching there, mocking our attempts to pronounce authoritatively on the coloristic intentions of the image's creator».⁴⁷⁴

A primeira citação, extraída de *Looking at Paintings: A Guide to Technical Terms*, obra editada pelo The J. Paul Getty Museum, faz parte da entrada para o termo *conservation*. Nela se salienta, logo de início, que as pinturas são realizadas com materiais relativamente instáveis, que passam por transformações complexas à medida que envelhecem e interagem com o ambiente; a alteração da sua aparência global é um efeito inevitável.

A segunda citação foi extraída de um capítulo de *Bright Earth: The invention of colour*, de Philip Ball, cujo título é já elucidativo de um olhar singular sobre as pinturas antigas: *Time as Painter*. Aqui, Ball dá particular atenção à constante (embora lenta) alteração das propriedades dos pigmentos e, por conseguinte, das cores, manifestando, também, que o «restauro» da pintura, «strictly speaking», é algo que apenas o seu criador original conseguiria fazer. Todavia, segundo afirma, é sempre possível intervir no processo de degradação da pintura, restituindo alguns dos aspetos plásticos, de forma a não perturbar a atitude do pintor relativamente aos seus próprios processos de trabalho.

Para além da alteração das cores ao longo do tempo, ocorrem também alterações a nível da matéria plástica propriamente dita, bem como do suporte em que se executou a pintura: estalado ou *craquelure*, destacamento, fissuras, perda da camada cromática, oxidação de vernizes, degradação do suporte, orifícios na superfície, etc.⁴⁷⁵

⁴⁷³ DOHERTY & WOOLLETT, 2009, p. 20.

⁴⁷⁴ BALL, 2001, pp. 284-285.

⁴⁷⁵ Degradações que devem especificar-se nos inventários, na caracterização do estado de conservação das pinturas, caso ocorram (CAETANO, 2007, pp. 61-64).

Podemos considerar este tipo de alterações como *traços desviantes*, relativamente ao trabalho do pintor e àquilo que se pode imaginar acerca do aspeto original das obras, embora possamos olhar para eles enquanto características próprias do objeto-pintura-antiga, como, aliás, sugere Philip Ball, quando se refere à *craquelure* como «a kind of stamp of authenticity».⁴⁷⁶

Decerto, nenhum pintor será alheio a estes aspetos das obras. Pois, um dos requisitos específicos da sua atividade, porquanto se dedique à representação em pintura, é o da convergência da atenção para a superfície das coisas, para a sua textura, para os seus acidentes e traços expressivos, para as suas cambiantes tonais, para o seu comportamento relativamente à luz, para a forma como se altera o seu aspeto com a humidade, etc.⁴⁷⁷ Aliás, é este olhar, dedicado ao mundo das sensações dos materiais, na sua relação com o «render pictural» das superfícies dos objetos, que desde cedo fascinou o público das naturezas-mortas. E ainda fascina.

Mas regressemos ao reconhecimento da «ação do tempo» no plano da pintura. Neste domínio, mediante uma aproximação da obra, o olhar do espectador foca-se na *epiderme*, na pele das coisas, dedicando-se a escarpelizar os sinais de envelhecimento da superfície pintada. Este é um efeito que traduz, hipoteticamente, o prazer estético e o interesse plástico e pictural. Sem dúvida, esse efeito participa do fascínio pela pintura antiga. De facto, as características físicas-visivas de muitas pinturas antigas, enquanto imagens que foram sujeitas a brandas forças de transformação, encontrando-se desgastadas, acastanhadas, etc., participam já na memória que temos delas. Aqui refirimo-nos à memória do espectador num sentido geral. Para ele, e para nós, caracterizam essa «espécie de marca de autenticidade», sem a qual já não se reconhece a sua presença. Essas marcas participam, hoje em dia, de um fascínio específico e de um imaginário próprio.

Quando pensamos, falamos ou escrevemos sobre as pinturas antigas, enquanto realidade que podemos tocar, em que é que pensamos e falamos? E o que é que devemos pensar, falar ou escrever? O que podemos e devemos lembrar, admitir como memória? É possível que haja várias respostas a estas questões e que as respostas sejam complexas e não estejam em total acordo entre si.

⁴⁷⁶ BALL, 2001, p. 288. Sobre *craquelure* ou *estalado* ver nota 490.

⁴⁷⁷ A respeito da concentração do olhar na epiderme, é interessante transcrever o que certa vez disse Lucian Freud numa entrevista: «I want paint to work as flesh (...) Not having a look of the sitter, being them (...) As far as I am concerned the paint is the person. I want it to work for me just as flesh does» (Consultar HOBAN, 2014, p. 38).

Os problemas são evidentes. Tal como é evidente que as características físicas e visivas das pinturas são determinantes na sua observação direta. Porque, desejavelmente, resultam de ações e de decisões do pintor, mas também do tempo. E essas decisões, mesmo as mais pragmáticas, têm uma relação íntima, comprometida e orientada por ideias e ideais plásticos que respondem ao seu valor de uso específico. Assim, os aspetos materiais e técnicos que assistem e consubstanciam a base do trabalho do pintor, convocam não apenas o panorama instrumental e tecnológico, presente num determinado contexto artístico, como convocam, também, a cultura estética e a base conceptual do pintor enquanto criador de imagens dentro de um determinado contexto.

Tudo isto justifica o olhar que se detém sobre algumas transformações evidentes na aparência das pinturas antigas. Evidentes porque, mais do que pontuais, segundo se pode facilmente verificar nas obras, são frequentes.

Quando se fala de transformações na aparência, convoca-se uma série de ganhos na *presença plástica* e na *presença da imagem*, portanto, nem sempre se infere necessariamente perdas, mas antes desvios. Logicamente, as observações que faremos de seguida dizem respeito a uma confrontação visual direta com as pinturas, estando próximo delas, e fundam-se principalmente na experiência e na reflexão própria. Convém, desde já, evitar um equívoco desnecessário, e declarar que as observações feitas são as de um pintor e não as de um técnico de conservação e restauro, nem as de um historiador.

Também não existe qualquer pretensão de transformar o nosso argumento numa investigação na área da conservação, onde se elencariam as patologias da pintura *quinhentista* e as suas causas.⁴⁷⁸ Referem-se apenas algumas informações técnicas, oriundas de estudos de conservação de pintura, porque o detalhe do olhar e o rigor da comunicação reclamam esse conhecimento, e não porque sejam objeto central deste estudo. O nosso olhar procura focar detalhes de «naturezas-mortas integradas» em pinturas portuguesas do século XVI, para aí encontrar obstáculos e desvios ao trabalho original do pintor. É este o desígnio principal. Tomando em consideração outros assuntos da representação, como as figuras ou as paisagens, por exemplo, será possível que outras questões e, sobretudo, outras observações sejam suscitadas. Considere-se que as imagens aqui mostradas são um mero sucedâneo daquele olhar, não abarcando nem pretendendo substituir toda a riqueza e multiplicidade da perceção direta das obras.

⁴⁷⁸ No respeitante à pintura sobre madeira, esse estudo foi já realizado e exposto por Victória Ramón (RAMÓN, 2007).

3.4.1. Fatores e observações

Os pigmentos, os aglutinantes e os médiums utilizados na execução das pinturas antigas iniciaram um processo de alteração material desde o momento em que foram misturados e aplicados no suporte, continuando a modificar-se com a secagem e com o processo natural de envelhecimento. Obviamente, o suporte da pintura de óleo, que no século XVI era quase exclusivamente a madeira, também sofreu alterações, que se manifestaram no anverso das pinturas. A modificação progressiva da aparência visual das pinturas tem uma íntima relação com essas alterações que sucederam a nível físico e químico dos materiais, ao longo de séculos, não necessariamente a uma velocidade constante.⁴⁷⁹

Conforme já referido, o estudo da pintura sobre madeira do século XVI foi profundamente desenvolvido no livro de Victória Ramón.⁴⁸⁰ Pretendemos, a partir desta base de estudo, observar e refletir sobre os efeitos visuais que ocorreram na pintura e na sua imagem, por via das suas transformações ao longo do tempo.

Na realidade, para um pintor, um suporte de madeira, preparado de determinada forma, suscita um tipo de toque, um certo campo de possibilidades, um brilho ou uma claridade mais ou menos intensos (consoante o pigmento/cor aplicado e a capacidade de absorção do primário utilizado), e uma maior ou menor aptidão para a aplicação de camadas transparentes. O uso de certos pincéis, mediante a sua forma e tipo de pêlo, proporciona alguns destes aspetos, embora seja a tensão que exercem, a quantidade de tinta e a forma de *penteado* que deixam, aquilo que mais importa. Os pigmentos, os aglutinantes, os médiums e os solventes remetem diretamente para cores sobre a paleta, para viscosidades diferentes, nuances tonais e de valor, brilhos, opacidades, transparências. Para um pintor, tradicionalmente entendido, os materiais são coisas

⁴⁷⁹ As causas da alteração, assim como os tipos de alteração, podem ser diversas. Entre as causas pode estar a simples ação do oxigénio e outros gases presentes na atmosfera, na relação com o tipo de aglutinante utilizado, o tipo de pigmento ou pigmentos, e o tipo de suporte, ou, também, a quantidade de luz que as obras recebem, a humidade, a temperatura e a sujeição ou não a diversos agentes. Todos os fatores têm a sua forma específica de influência na alteração do aspeto da pintura, mas, em rigor, é toda uma conjunção de fatores de produção, qualidades materiais e condições de conservação, que determina as alterações na aparência da pintura. Estas questões, acerca da alteração dos pigmentos e dos aglutinantes, na sua relação com os efeitos na aparência, podem ser elucidadas, do ponto de vista científico, no estudo de Victória Vivancos Ramon (RAMÓN, 2007, pp. 130-139).

⁴⁸⁰ Cf. nota 478 do nosso estudo.

concretas, manuseáveis, contudo, potenciáveis: em texturas, gradações, sensações plásticas, tácteis, visuais e imaginais.

3.4.2. Perda do poder de cobrimento

Uma das alterações das camadas cromáticas das pinturas antigas, identificáveis à vista desarmada, é a perda de poder de cobrimento do(s) pigmento(s), o que se traduz, em alguns casos, em ganho de transparência.⁴⁸¹ Convenhamos que uma camada, forma ou elemento que se torna transparente, por verdadeira oposição aos que se mantêm opacos, apenas se evidencia quando deixa ver algum elemento ou forma que está por trás de si, o que nem sempre se verifica. Há camadas de pintura e formas representadas que simplesmente perdem presença sobre um fundo branco liso, ou de outra cor, e nesses casos parece-nos mais adequado falar de desvanecimento.

As ossadas, já quase impercetíveis, no painel central do célebre *Tríptico de Cook*, ou *Lamentação Sobre o Corpo de Cristo*, de Vasco Fernandes, são um caso exemplar do aspeto puramente residual que o «tempo» trouxe a certas formas e elementos (Fig. 219). Aqui nota-se, com franca evidência, a perda do poder de cobrimento das tintas usadas na representação das formas. Transformações diversas da matéria e das cores que trouxeram mais do que perdas pontuais da presença das formas. Trouxeram uma sensação geral de desvanecimento e de fragilidade, o que talvez intensifique, de forma imprevista, a sua dimensão poética, conforme nos é sugerido no livro dedicado a *Grão Vasco*, da autoria de Sofia Lapa.⁴⁸²

A transparência adquirida permite-nos ter acesso visual a camadas subjacentes da pintura, fases do trabalho ou soluções prévias, que foram deliberadamente alteradas,

⁴⁸¹ As causas desta alteração podem dever-se a uma conjunção de fatores diversos, conforme enunciado na nota 8. Todavia, ao contrário da ideia comum (entre os pintores) de que a alteração do poder de cobrimento das tintas se deve à prolongada ação da luz sobre elas, Victoria Ramón mostra que esta se deve em grande parte à alteração de certos aglutinantes, principalmente o óleo de linho, nomeadamente a sua oxidação, por via da ação natural do oxigénio sobre ele, sendo importante a quantidade que foi adicionada a pigmentos específicos, em particular aqueles que tenham chumbo na sua composição: «Esta oxidación del aceite com el paso de los años también da lugar a diferentes fenómenos como la perdida de poder de cobrición de la pintura, lo que sumado a que su índice de refracción aumenta, deja transparecer la capas subyacentes e posibles arrepentimientos (*pentimenti*), dibujos subyacentes o simples capas de outro color más oscuro. Esta alteración es muy ecentuada en el blanco de plomo y en general sobre todos los colores que tengan en su composición plomo o estén mezclados con él» (RAMÓN, 2007, pp. 130-131).

⁴⁸² LAPA, 2010, p. 85.



Fig. 219. *Detalhe de Lamentação sobre o Corpo de Cristo (do designado Tríptico de Cook).*
Vasco Fernandes. 1510-30. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 230)

encobertas pela tinta, e que ficariam, após a finalização da obra, inacessíveis ao espectador. O desenho subjacente, em particular, ganha maior presença num número muito significativo de obras, apesar da sua função específica ter sido apenas a de organizar e orientar a construção da imagem.

Na *Virgem com o Menino e Anjos*, de Gregório Lopes, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, encontra-se uma maçã, dentro de um cesto, que caracteriza justamente esta sensação de transparência (Fig. 220). Como se fosse feita de vidro, deixa ver o bordo do cesto e o panejamento que lhe «passam por trás», indicando que o fruto foi posteriormente pintado. Uma situação semelhante, embora em menor grau, sucede com um jarro azul que se encontra na parte central do tríptico da *Última Ceia* (dita do Fontelo), de Vasco Fernandes, presente no Museu de Grão Vasco (Fig. 221). Neste caso, é evidente que a peça azul foi pintada posteriormente à realização (e à secagem) das vestes da figura que se encontra por trás.

Se a maçã de Lopes parece algo tosca e já quase não revela o trabalho que o pintor depositou nela, a jarra de Fernandes está ainda repleta da imensa delicadeza com que o pintor a afeiçoou. Trata-se, neste último caso, de um belíssimo objeto, desenhado e pintado de uma forma exata e correta, com enorme sensibilidade pictórica. Para além disso, a beleza do pormenor sai também acentuada pela transparência, bem como pelo ar algo soturno da forma azul. Ela fascina pela sua presença algo espectral, quase volátil e simultaneamente sensual, o que em boa parte se deve à exímia expressão da luz amena que a banha.

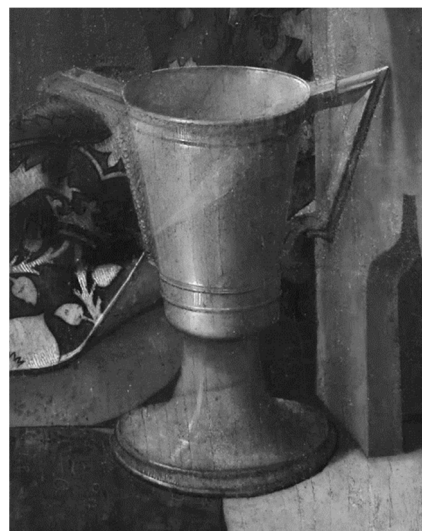


Fig. 220. *Detalhe de Virgem com o Menino e Anjos*. Gregório Lopes (atr.). 1536-39.

Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 42)

Fig. 221. *Detalhe de Última Ceia ou Instituição da Sagrada Eucaristia*. Vasco Fernandes. 1535-40.

Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 197)

Numa outra pintura de Gregório Lopes, *A Apanha do Maná*, existente na igreja de São João Baptista, em Tomar, é possível ver o desenho subjacente *emergir* para o plano da imagem pintada (Fig. 222). Neste caso, torna-se visível uma proposta inicial para a colocação da asa do cesto, a qual foi alterada para outra posição na pintura final. O mesmo sucede em outras obras, tais como: *Trânsito da Virgem*, da parceria Cristóvão de Figueiredo/Garcia Fernandes, exposta Museu Nacional de Grão Vasco, e *São Cosme e São Damião*, de Garcia Fernandes, pertencente ao Museu Nacional de Machado de Castro. Também nestes casos se verifica a presença do desenho subjacente, com pontuais alterações no desenvolvimento da pintura, em especial no posicionamento da pega das jarras e, no caso da pintura do Museu Nacional Grão Vasco, no posicionamento oblíquo de uma colher dentro da taça com abas, que não chegou a ser pintada (Fig. 223, 224-224a). Este tipo de ocorrências designa-se *pentimento*, termo italiano que em português significa *arrependimento*, devendo ser interpretado literalmente no âmbito do processo de execução das obras.⁴⁸³

⁴⁸³ «PENTIMENTO: An artist's alteration (literally, repentance or change of mind). While usually used to refer to a modification that has become increasingly apparent with time, the term may also describe a change that is visible only through scientific analysis. As an artist develops a painting, she or he may choose to alter the placement of particular elements within the composition. Although these changes are initially invisible on the finished surface of the painting, they can become visible over time, emerging as ghostlike images. This is the result of the fact that paint (in particular, oil paint) tends to become more evident as transparency increases. Pentimenti, like craquelure, are

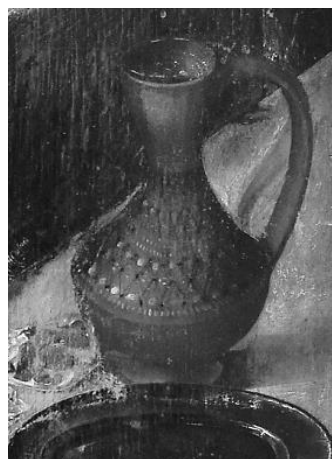


Fig. 222. *Detalhe de A Apanha do Maná*. Gregório Lopes. 1539-41.

Igreja de São João Baptista, em Tomar. (cat. 39)

Fig. 223. *Detalhe de São Cosme e São Damião*. Garcia Fernandes. 1530-32.

Museu Nacional de Machado de Castro. (cat. 319)

Porém, na pintura do Renascimento os vestígios deste processo de ajuste, formal ou compositivo, não deveriam marcar presença na aparência final da obra.

O ganho de transparência das camadas cromáticas faculta, assim, um entendimento moderno da pintura do século XVI, interferindo quer na percepção, quer na memória que construímos da sua aparência. Tal como as radiografias e as imagens mais diversas do interior do corpo humano, em múltiplas escalas, nos suscitam uma ideia de corpo na qual se implica a transparência da pele e a revelação de complexos sistemas funcionais, também a constante confirmação dos processos de construção das pinturas antigas, dentro do museu ou por via da imagética avançada, que frequentemente acompanha os estudos publicados, impele-nos para uma interioridade funcional da pintura que, no século XVI, estaria circunscrita ao universo muito particular e reservado do pintor e dos seus processos de trabalho.

A diminuição da opacidade ou o ganho de transparência podem efetivamente criar um outro tipo de fascínio e de entendimento sobre as pinturas, permitindo-nos imaginar os procedimentos do artista enquanto trabalha. Trata-se, no entanto, da observação daquilo que resta e não daquilo que o pintor queria que víssemos, nem daquilo que seria apresentável como resultado final. O olhar que hoje dirigimos subverte o tipo de ligação e de fascínio que as pinturas antigas pretendiam suscitar.

valued aspects of older paintings. They can provide us with a fascinating glimpse of the artist's mind at work» (DOHERTY & WOOLLETT, 2009, p. 55).

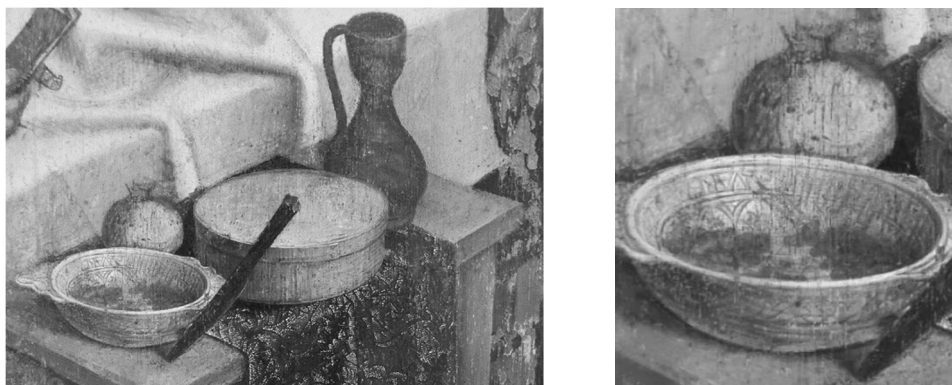


Fig. 224 - 224a. *Detalhes de Morte da Virgem*. Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes (atr.) 1538-40.
Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 291)

Certos detalhes da pintura intitulada *Morte da Virgem*, atribuída a Garcia Fernandes (Fig. 224), apresentam-nos uma extensão mais complexa desta deturpação da imagem pictórica. Mais complexa, por que se faz de uma articulação com outros desvios e obstáculos. Mais do que noutros casos referidos até agora, a transparência adquirida desta pintura dá-nos acesso a um profuso desenho subjacente, que se traduz na exposição do processo de gestação da imagem, desde o gesto de *inscrição* até à sua estrutura organizativa. Esta presença é de tal forma marcada, que os traços paralelos do desenho, que serviriam para indicar a zona a sombrear, disputam agora protagonismo com a decoração da taça com abas, criando uma sensação de textura adicional, por exemplo, na pequena caixa cilíndrica de madeira, que se encontra à direita. Para além da presença, bem vinculada, do desenho subjacente, adicionam-se a esta zona da pintura algumas características de grave deterioração, tais como expressivas lacunas da camada cromática e do primário, revelando, conseqüentemente, a madeira do suporte. A simultaneidade destes dois aspetos traduz-se num confronto entre a construção da imagem e a sua ruína. E, justamente, porque uma convive com a outra, e ambas apelam à «conclusão imaginativa» na mente do espectador.⁴⁸⁴

⁴⁸⁴ A relação entre *construção da imagem* e a representação da *ruína* é abordada por Nina Dubin, numa secção texto dedicada a uma aguarela do pintor Hubert Robert - *A Game of Dice amidst Roman Ruins* (c. 1780) «unfinished art works – like images of ruin- were celebrated in Robert’s time as catalysis of the imagination» (DUBIN, 2010, pp. 11-12). *Conclusão imaginativa*, é uma expressão que Irene Small aplica à obra arquitetónica de Piranesi em cuja ornamentação se aplica um princípio de interrupção e de descontinuidade, já habituais nas suas gravuras; como forma de evocar o acto de restauro e a *conclusão imaginativa*. «Fragments invites imaginative completion» (SMALL, 2007, p. 13).

3.4.3. Alteração cromática

A modificação das cores percebidas, acima mencionada na citação de Philip Ball, deve-se a transformações físico-químicas que ocorrem, lentamente e em graus díspares, nos diferentes pigmentos e aglutinantes utilizados, mediante as condições ambientais a que estejam sujeitos.⁴⁸⁵ É um aspeto mais constante do que supomos e admitimos, segundo nos mostra Ball, embora seja difícil reconhecê-lo visualmente nas obras, especialmente para um observador não familiarizado com os pigmentos utilizados em determinada época. Além disso, as pinturas antigas alteram o seu aspeto tonal geral com a oxidação dos vernizes e com partículas ambientais que se depositam, em maior ou menor intensidade, na superfície, como veremos mais adiante.

Mais facilmente identificáveis são os casos onde a alteração cromática produz uma incoerência de representação ou causa uma estranheza no sentido mimético da imagem. Isto parece suceder, por exemplo, numa *Anunciação* pintada por Jorge Afonso, que se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga, concretamente no tecido sobre o qual se pousa um livro (Fig. 225). Neste caso, as zonas do tecido que esperamos ver mais claras, por estarem orientadas para cima (zonas mais expostas à orientação da luz geral da representação), encontram-se atualmente preenchidas por um tom verde, de valor aproximado ou ligeiramente mais escuro relativamente à face vertical, que atualmente se preenche de um vermelhão pardo. Apesar de ainda se encontrarem, na pintura do pano, vestígios da tonalidade original, mais clara, na dobra do lado direito, o pano perdeu toda a sua sugestão realista, assemelhando-se, agora, a um pano bastante sujo.⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Victória Ramón dedica várias páginas a este assunto, enunciando as mais típicas alterações cromáticas dos diferentes pigmentos utilizados na pintura antiga, referindo respetivas causas, que são as mais diversas. Essas causas são de difícil generalização, e seria muito extensa a citação do texto de Ramón. No entanto, devemos ter sempre em conta as interações entre os pigmentos misturados, ou simples contacto dentro da pintura, as características do suporte e do primário, os vernizes, as reações específicas a certos aglutinantes, médiuns e solventes (na sua qualidade como também na sua quantidade adicionada), os gases presentes na atmosfera, a humidade e a luz. Ver: RAMÓN, 2007, pp. 133-138.

⁴⁸⁶ Segundo sugestão de Teresa Serra e Moura, conservadora-restauradora do Museu Nacional de Arte Antiga, parece ter havido a aplicação de branco de chumbo misturado com um outro pigmento (terra verde? verdigris? ocre?). Segundo a referida conservadora-restauradora, o branco de chumbo geralmente utilizado, que ainda é visível de uma forma mais límpida na dobra do lado direito do pano, é um dos pigmentos mais estáveis de entre todos os usados na época. É um dos pigmentos menos suscetíveis de alteração das suas propriedades físicas e o do seu aspeto visual. Por isso, supõe-se que alguma alteração terá sucedido ao pigmento ou a outra substância que se lhe adicionou, resultando, ao fim de vários séculos, num desvio tonal e de valor.



Fig. 225. *Detalhe de Anunciação*. Jorge Afonso (atr.). c. 1515. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 65)

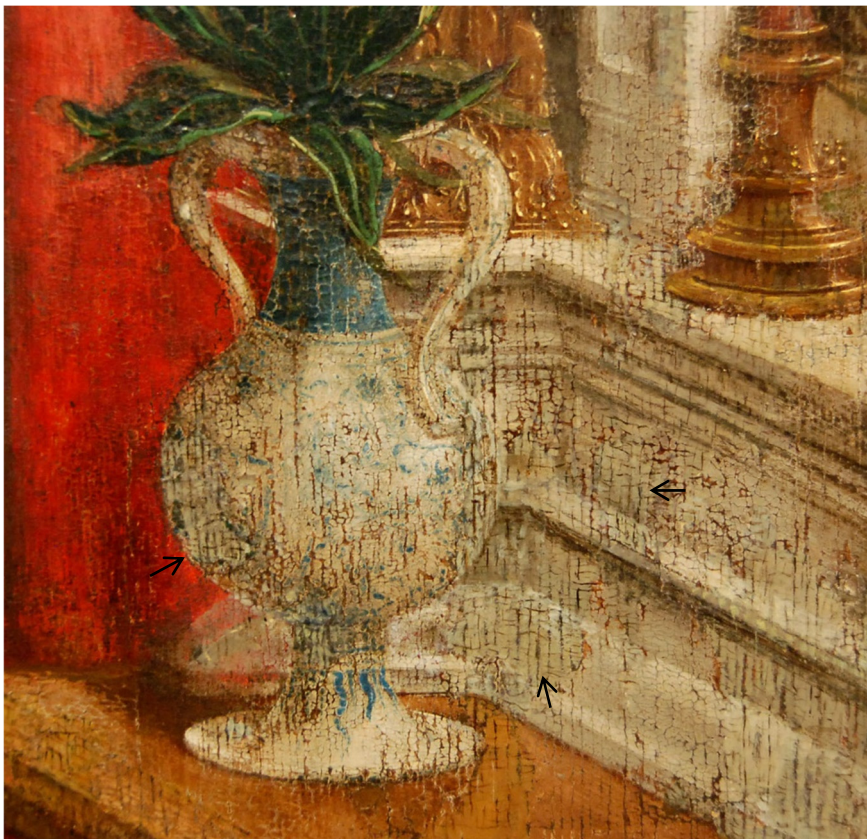


Fig. 226. *Detalhe de Anunciação*. Frei Carlos. 1523. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 71)

Esta situação também se verifica em outras obras, tal como a *Anunciação* de Mestre desconhecido, do mesmo Museu,⁴⁸⁷ ou o *Pentecostes* de Vasco Fernandes, do Museu Grão Vasco.⁴⁸⁸

Nestes casos, o olhar lida com paradoxos locais, que ocorrem dentro do sistema mimético da pintura, constituindo estranhezas ao olhar do espectador. São *detalhes deslocados*, na medida em que não correspondem à expectativa de representação.

3.4.4. Ruína da matéria

Importa considerar as alterações físico-visivas na matéria plástica, incluindo as alterações do suporte que se manifestam no anverso da pintura. Neste contexto, procura-se observar a *craquelure* ou *estalado*, lacunas ou destacamentos da camada cromática, fissuras diversas, veios da madeira acentuados, perfurações e omissões. À parte outras situações acidentais, que possam induzir forças mecânicas sobre o objeto-pintura, danificando-o, todas as alterações referidas neste ponto podem decorrer do processo natural de secagem e de envelhecimento das obras, dependendo do tipo de agentes e de ambiente a que estiveram expostas.⁴⁸⁹

Embora já com uma expressão algo excessiva, um dos casos de *craquelure*⁴⁹⁰ pode ser observado num detalhe da grande e célebre *Anunciação* de Frei Carlos, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga. Referimo-nos, em particular, à parte da pintura onde está representada uma jarra de tonalidade branca ornada com um delicado desenho azul (Fig. 226). O que primeiramente se manifesta de perturbador, nessa parte

⁴⁸⁷ Cat. 70.

⁴⁸⁸ Cat. 277.

⁴⁸⁹ A frequência com que a pintura contrai e dilata, mediante a temperatura e a humidade, tendo também em conta a maior ou menor elasticidade dos materiais utilizados, são fatores influentes na sua preservação ou danificação. Obviamente, a maior suscetibilidade de algumas pinturas a estas situações pode remeter para problemas técnicos da execução e para o processo específico utilizado pelo pintor, bem como pode ser relativo à má qualidade dos materiais utilizados, resultando nestes casos numa deterioração prematura da obra.

⁴⁹⁰ «Estalado: O mesmo que *craquelé* ou *craquelure*. Designa a rede de pequenas fissuras que cobrem uma pintura em consequência do seu envelhecimento, derivado da forma diferente como as diferentes camadas picturais e o suporte se vão movimentando com as variações das condições do ambiente, ou da utilização de certos materiais ou imperfeições técnicas, tratando-se, então de um estalado prematuro. A análise do estalado é muito utilizada na peritagem da autenticidade de obras antigas e na deteção de retoques» (CAETANO, 2007, p. 87). «Craquelure is considered a natural and, to some extent, desirable phenomenon. (...) Although the visual prominence of excessive crackle patterns can be minimized with retouching, the presence of most craquelure should simply be accepted» (DOHERTY & WOOLLETT, 2009, p. 24).

da pintura, é a rede de curtas mas profusas fissuras, que se verifica na superfície cromática, a qual por vezes se «perde e se volta a encontrar» no plano pictural. Neste caso concreto, a orientação das fissuras varia entre o sentido tendencialmente vertical ou horizontal.⁴⁹¹

A isto se adiciona um desgaste acentuado da camada pictural, também «povilhada» de pequenas lacunas, o que em certos momentos confere às linhas azuis da decoração pintada um carácter indefinido e errante. Devido a essa conjunção de características, entre o desgaste da superfície pictural e a rede de fissuras variáveis, os contornos da jarra parecem por vezes esboroar-se. O mesmo sucede no espaço que envolve este elemento, principalmente no «murete» de pedra branca do lado direito. Estas características produzem uma sensação de estilhaçamento da imagem e levam à opacidade local da pintura, constituindo, no seu conjunto, a expressão natural da matéria arruinada. A *craquelure* é um dos efeitos plásticos que as pinturas antigas adquirem com mais frequência, em expressões muito variáveis.

Relativamente a lacunas da camada cromática existem, também, muitos exemplos, e bastante expressivos. No entanto, será interessante perceber que a presença de lacunas em diversas obras (sobretudo nas partes periféricas) que se encontram expostas em museus, deve-se a uma atitude de conservação a que se chama «nada fazer».⁴⁹² Já indicamos e comentamos, acima, o caso da pintura da *Morte da Virgem*, de Garcia Fernandes; vejamos, também, detalhes de outras obras: o recipiente existente na parte inferior esquerda da *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*, realizado pelo Mestre de S. Brás (Sebastião Lopes?), exposta no Museu de Évora (Fig. 227); a jarra e a ave integradas na *Anunciação* de Mestre desconhecido, pertencente ao Museu Municipal Leonel Trindade, de Torres Vedras (Fig. 228); ou o cesto com uvas e figos que se apresenta na parte inferior de *Sant'Ana, a Virgem e Santa Isabel*, da autoria de Francisco de Campos, que pertence ao Museu de Arte Sacra da Sé de Évora (Fig. 229).

Mediante uma aproximação ao detalhe do painel da referida *Lamentação*, o olhar assiste a um confronto entre o que resta de uma imagem já muito desvanecida, estalada e fragmentada, e a rude e delusória matéria do suporte. A parte remanescente do recipiente (ou recipientes: à esquerda existem sinais de uma outra forma de material idêntico) ainda sustenta fragmentos que comprovam a boa qualidade da representação

⁴⁹¹ A título de exemplo veja-se, também, a Fig. 43 e 60a.

⁴⁹² *Não fazer nada*, assumir a lacuna. Atitude normalmente aplicável a zonas periféricas das pinturas (RAMÓN, 2007, p. 301).

de um objeto metálico com decoração plástica complexa, cujo brilho e sentido de matéria seria mais intenso e refinado do que aquele que atualmente exhibe. Enfim, caberá sempre ao espectador empreender a *restituição morfológica* e pictórica do que lá se encontrava representado. O que agora está em jogo já não é a visão realista do objeto, nem o carácter preciosista do detalhe, mas o simples reconhecimento do representado.

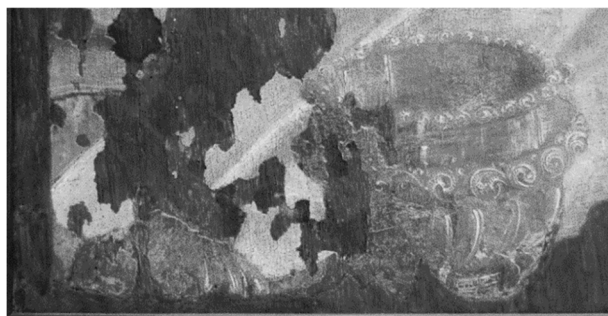


Fig. 227. *Detalhe de Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*. Mestre de S. Brás (Sebastião Lopes?). c. 1560.
Museu de Évora. (cat. 242)



Fig. 228. *Detalhe de Anunciação*. Mestre desconhecido (Oficina flamenga radicada em Portugal). c. 1500-20.
Museu Municipal Leonel Trindade- Torres Vedras. (cat. 66)

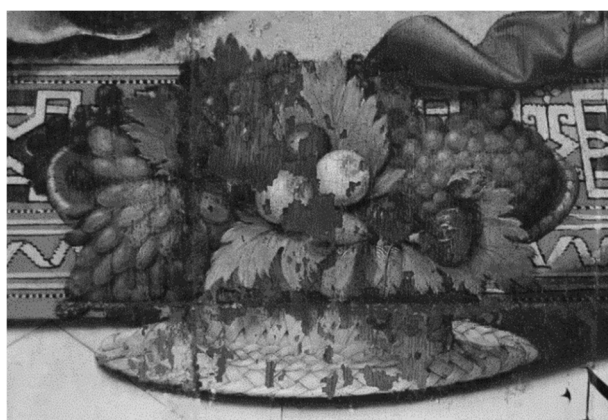


Fig. 229. *Detalhe de Sant'Ana, a Virgem e Santa Isabel*. Francisco de Campos. c. 1570.
Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 300)

Relativamente à pintura de Torres Vedras, constata-se uma situação dramática não muito diferente da anterior, embora, neste caso, a grande extensão de lacunas da camada cromática e do primário incidam nas orlas do painel, afetando mais significativamente toda a parte inferior onde se representa o chão, algumas particularidades da arquitetura, parcelas das vestes, a base da jarra (que parece ter sido mordida) e uma curiosa ave verde (agora meia ave). A proximidade desta pintura revela a sensação de uma ruína, e só pontualmente se consegue perceber como ela foi outrora. Verificam-se dificuldades no desenho dos objetos, nomeadamente na jarra, da qual brotam belíssimas e ondulantes ramagens de açucenas. A matéria cromática é aplicada numa consistência pastosa, mas denotando boas capacidades de modelação dos volumes. Atualmente, ostenta grosseiros retoques, de que falaremos oportunamente.

Quanto ao belíssimo «bodegón» que Francisco de Campos integrou na parte inferior do painel de *Sant'Ana, a Virgem e Santa Isabel*, vê-se que está desvirtuado por sérias lacunas da camada cromática e do primário, expondo o suporte. Infelizmente, tal sucede um pouco por todo o arranjo, mas com especial incidência no seu interior, tanto nos elementos vegetais como no cesto. Neste caso, as lacunas constituem formas distrativas, obstáculos verdadeiramente irritantes, para o olhar que ainda consegue deter-se, por momentos, na delicadeza do desenho e no virtuosismo do trabalho plástico/pictórico. Incómodo que, aliás, se reforça pelo facto de a envolvente direta deste conjunto se apresentar íntegra, quer em termos de conservação da camada cromática quer em termos de trabalho artístico.

Tudo isto evidencia, por um lado, a perceção da materialidade da pintura, do suporte e espessura das camadas de tinta, por outro, omite fragmentos da imagem, interrompe-a de forma extensiva.⁴⁹³

No respeitante às fissuras na camada cromática ou no suporte, há situações que, se por um lado perturbam o detalhe icónico, por outro, podem «favorecê-lo», isto é, podem contribuir, com proveito, na representação de um determinado material, apesar de serem desviantes do trabalho original.

⁴⁹³ Esta ideia manifesta-se de forma interessante em duas gravuras de Piranesi: *Fragments de mármore com planta de Roma Antiga apresentados no museu de Campidoglio*, de 1756. Aquilo que elas testemunham não é, contudo, uma restituição do mapa da Roma Antiga, mas um impasse formal que se deve à falta de muitas peças. Embora as gravuras lembrem, mediante o conhecimento do seu contexto original, a melancolia de Piranesi diante da «corrupção da cidade como lugar de forma», pelo seu lado mais imediato, colocam-nos diante de um problema que requisita de imediato a imaginação (SERRALLER, 1982, p. 23; DUBIN, 2010, p. 110).

A primeira situação, logo evidente, surge quando constatamos as fissuras da camada cromática, ou os pequenos alteamentos e enxertos que atravessam, verticalmente ou horizontalmente, os painéis na «zona» de junção das várias tábuas que compõem os suportes das pinturas dos séculos XVI. Apesar de essas marcas serem correntemente desprezadas ou esquecidas pelo olhar, não deixam de caracterizar uma interferência significativa para a imagem, com a qual muito se preocupavam os clientes do século XVI.⁴⁹⁴ É possível indicar muitas pinturas nas quais se verifica, de forma bastante expressiva, a separação entre as diferentes tábuas que compõem o suporte, afetando as zonas onde se representam objetos de natureza-morta;⁴⁹⁵ ou outros casos onde se verificam «linhas» de fissura na superfície devido a esta mesma causa, mas em menor grau.⁴⁹⁶ Várias pinturas de Francisco de Campos são bons exemplos deste problema, sobretudo algumas que ainda subsistem nos locais para os quais foram concebidas. Nas igrejas de Góis e no Santuário da Boa Nova (Terena), vão lentamente soçobrando às forças do tempo. Visualmente, caracterizam-se pela completa ausência de brilho, por «cores adormecidas», por hiatos expressivos e por pontuais lacunas de camada cromática (Fig. 230-232).

Há outras situações de fissuramento, diferentes das que resultam da abertura das juntas das tábuas, e um pouco diferentes da *craquelure* (esta, em rigor, é apenas um fissuramento da camada cromática). Podemos observar situações que se devem, antes de mais, a fissuramentos do suporte. O detalhe do açafate ou da jarra com açucenas existentes na *Anunciação* de Francisco de Campos (Terena - Fig. 230, 232), apresentam esta situação. Mas, acontece, também, em outras obras: na *Natividade*, pertencente ao retábulo da Sé de Viseu, em particular no nicho que contém um jarro;⁴⁹⁷ no Repouso na *fuga para o Egipto*, do mesmo retábulo, onde se encontra um chapéu e uma bengala com uma trouxa de viagem (Fig. 233); ou, de forma mais interessante, num crânio que

⁴⁹⁴ Veja-se a preocupação que se manifesta, a este respeito, no registo contratual celebrado em 1533 com o pintor Cristóvão de Figueiredo, versando sobre a execução de um retábulo para a igreja do Convento de Ferreirim: «a qual obra ho dito cristovam de figueiredo se obrigou a fazer boa e bem feita e as juntas muy bem asentadas e de boos colores E a obra bem emvernizada em maneira que seja muyto boa». Citado por Joaquim O. Caetano (CAETANO, 1998, p. 24).

⁴⁹⁵ Cat. 53, 54, 97, 98, 100, 101, 115; 129, 131, 137, 147, 157, 160, 164, 168, 169, 170, 199, 201, 203, 205, 250, 260, 286, 306, 324, 327, 328, 349, 359, 360, 365, 368.

⁴⁹⁶ Cat. 42, 51, 87, 127, 130, 132, 144, 149, 165, 173, 177, 178, 190, 229, 235, 255, 273, 278, 284, 285, 288, 300, 303, 308, 309, 313, 314, 315, 341, 364.

⁴⁹⁷ Cat. 120.

se encontra no grande *Calvário* realizado Vasco Fernandes, pertença do Museu Nacional Grão Vasco (Fig. 234).

Em todas estas obras, as fissuras constituem alterações relativamente ao desejo do pintor. Não estavam na intenção da imagem e, em teoria, afastam-se da eficácia primordial da obra. Nos três primeiros detalhes referidos, é possível ver fissuramentos verticais, algo profusos e ritmados, no sentido do veio da madeira que constitui o suporte. Quando vistos de perto, e não precisa de ser muito perto, tendem a opor-se à ilusão de transparência do plano pictural, que a representação do espaço e do volume requer. É essencialmente este o seu lado perturbador. No crânio que se encontra no *Calvário* de Fernandes, a perceção das fissuras faz-se com alguma ambiguidade. Aí, o acaso proporcionou alguma continuidade entre certas fissuras e a forma do crânio, proporcionando certa adequação das mesmas relativamente à sensação material do osso.

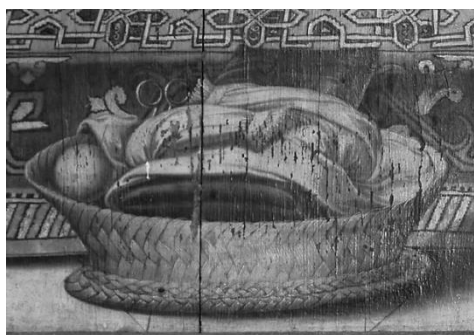


Fig. 230. *Detalhe de Anunciação*. Francisco de Campos. c. 1565-70. Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, Terena. (cat. 100)



Fig. 231. *Detalhe de São Paulo e seu martírio*. Francisco de Campos. c. 1560-65. Igreja matriz de Góis. (cat. 360)



Fig. 232. *Detalhe de Anunciação*. Francisco de Campos. c. 1565-70. Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, Terena. (cat. 100)

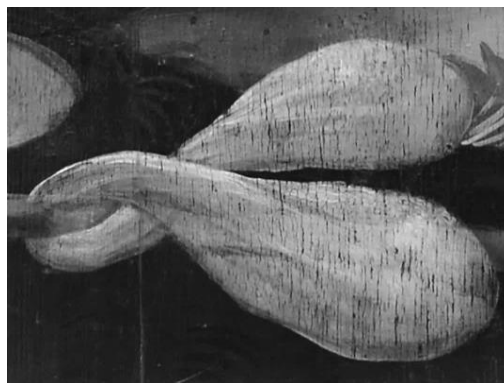


Fig. 233. *Detalhe de Repouso na fuga para o Egipto*. Mestres do Retábulo da Sé de Viseu. c. 1501-06.

Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 167)



Fig. 234. *Detalhe de Calvário*. Vasco Fernandes. c. 1530-35. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 216)

Chegamos à segunda situação, em que eventuais fissuras e irregularidades da camada cromática podem trazer algumas surpresas ao efeito mimético e à contemplação do objeto representado, apesar de constituírem desvios em relação às intenções primordiais do pintor.

De facto, há algumas fissuras com direção errática na parte inferior do referido crânio, e fora dele, que prejudicam a leitura dessa parte da imagem. Mas as que se encontram na sua parte interior só ocasionalmente se «lêem» de modo prejudicial ao sentido mimético. A fissura mais evidente, que atravessa o *osso parietal*, assim como outras pequenas brechas e lacunas que se espalham pela caixa craniana, e de igual modo a fissura que atravessa o *osso zigomático*, acabam por ser acolhidas (ainda que momentaneamente) no mesmo nível de realidade da representação, na qual se traduz um elevado naturalismo. Ora, se estamos focados no exímio trabalho descritivo do pintor, tais incidentes facilmente corporalizam «golpes» inferidos no próprio osso. Nesta e noutras secções da pintura, onde se encontram ossadas, deparamos com inúmeras irregularidades do suporte e da camada cromática que tendem a ser interpretadas como pequenos acidentes da superfície óssea representada. Resulta, assim, enfatizada a sensação da matéria óssea.

Um outro aspeto, neste caso bastante desviante da perceção da imagem, é a progressiva acentuação dos veios da madeira do suporte, característica que pode, em certos casos, derivar de um processo de desidratação do mesmo.



Fig. 235. *Detalhe de São Francisco* (pertencente ao designado Tríptico de Cook). Vasco Fernandes. 1510-30. Museu Nacional de Arte Antiga; atualmente exposto no Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 329)

A acentuação dos veios da madeira traduz-se, concretamente, no alteamento de um conjunto de linhas, tendencialmente paralelas, algo sinuosas e contínuas, por vezes provocando, também, fissuras na camada pictural (Fig. 235). Pode ser observado em muitas pinturas, entre as quais o designado *Tríptico de Cook*, de Vasco Fernandes, ou a *Última Ceia* do Fontelo, do mesmo pintor. O aspeto «canelado» da superfície torna evidente a qualidade material do suporte e, tal como sucede com o fissuramento e o destacamento de camadas cromáticas, opera muitas vezes como um obstáculo à «transparência espacial» que o trabalho da pintura tentar simular.

É possível constatar, também, em várias pinturas, pequenas perfurações na superfície cromática.⁴⁹⁸ Devem-se normalmente à presença de *xilófagos* - pequenos insetos que vivem no suporte de madeira alimentando-se dele.

Na pintura da *Última Ceia*, realizada em finais do século XVI por António Costa, que se conserva na Sé Catedral de Portalegre, encontramos uma pintura muito afetada por perfurações na zona central, onde se apresenta a mesa posta com alguns alimentos e utensílios próprios da refeição. A presença de inúmeras perfurações, a par de algumas fissuras, é incontornável para o olhar e desviante da imagem na medida em que acontece sobre uma pintura bastante polida e depurada, que representa um dispositivo longo coberto com uma toalha branca e lisa (Fig. 236). Se, por um lado nos fascina a representação frontal de uma mesa posta, por outro lado, o olhar reconhece que se trata de uma frágil «capa» aplicada sobre um material que, literalmente, vai sendo devorado.

⁴⁹⁸ Cat. 46, 137, 166, 203, 204

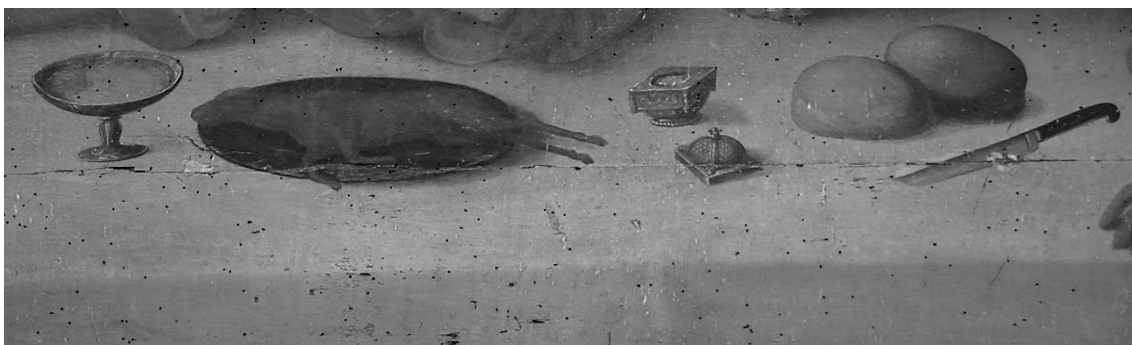


Fig. 236. *Detalhe de Última Ceia*. Antônio da Costa. Finais do século XVI. Sé Catedral de Portalegre. (cat. 203)

Nesta obra, a representação dos alimentos é alusiva a um *nutrimento espiritual ou consumo ideológico*, mas torna-se factual a premência e voracidade dos insetos. É interessante verificar que dentro deste tema de grande expressão espiritual, no qual se institui a continuidade simbólica do corpo de Cristo entre nós (*Sagrada Eucaristia*), o espectador tem acesso à expressão do decaimento físico das coisas do mundo terreno, mesmo daquelas que aspiram a alguma durabilidade, como as pinturas.

3.4.5. Intervenções humanas deliberadas

É necessário considerar, também, algumas situações que se devem a intervenções humanas deliberadas, obviamente posteriores ao tempo em que as pinturas foram realizadas. Elas nem sempre tiveram o intuito de preservação da imagem original, pois conhecem-se casos de alterações propositadas dos painéis.

Os cinco painéis remanescentes do retábulo da Sé de Lamego, da autoria de Vasco Fernandes (Museu de Lamego), são bons exemplos de um redimensionamento posterior, tendo em conta a sua adaptação a um novo local expositivo, como foi prática corrente durante o século XVIII. Num estudo especificamente dedicado ao suporte dos referidos painéis, Joana Salgueiro informa-nos sobre os vários cortes que se efetuaram, apresentando propostas para as dimensões originais, propostas essas que ampliam a área da pintura e, com efeito, nos obriga a considerar (por exemplo, na *Anunciação*) que certos «objetos de natureza-morta», afinal, não estariam, originalmente, cortados pelas margens.⁴⁹⁹

⁴⁹⁹ SALGUEIRO, 2011, pp. 41-57.

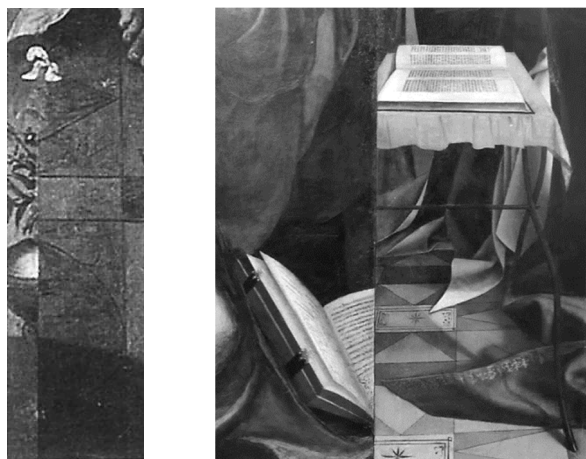


Fig. 237. *Detalhe de Anunciação*. Fernão Gomes. c. 1594. Mosteiro de Santa Maria de Belém, Lisboa (dito Mosteiro dos Jerónimos). (cat. 109)

Fig. 238. *Detalhe de Pentecostes*. Jorge Afonso (atr.). 1515. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 275)

Quanto a outros tipos de alterações intencionais, e no que concerne a imagem propriamente dita, veja-se, por exemplo, o detalhe da meia jarra com flores presente na *Anunciação* realizada por Fernão Gomes, conservada no Mosteiro dos Jerónimos (Fig. 237), ou os livros seccionados no *Pentecostes* atribuído a Jorge Afonso (Fig. 238).

Mesmo que, supostamente, com boas intenções de conservação, as pessoas que ao longo do tempo e em diversas épocas intervieram fisicamente nas pinturas encontravam-se por vezes diante de situações irresolúveis. Outras vezes, foram tão inábeis as sua intervenções que o estado das obras passou a ser muito mais gravoso e desvirtuante. Por isso, o trabalho do *conservador/restaurador*, atualmente, poderá implicar a remoção de uma série de *tralha* que foi acrescentada às obras originais, em momentos e contextos incertos, fazendo-o simultaneamente refletir e decidir sobre perdas irreparáveis.

«O repintado grosseiro que cobria a pintura primitiva – feito principalmente para disfarce das avarias consideráveis resultantes da brutal limpeza prévia, de consequências mais graves que as da acção do tempo – foi naturalmente levantando, reconhecendo-se, então, tratar-se de uma obra portuguesa com qualidades artísticas manifestas (...) de todos estes quadros [do Retábulo da Capela de Bartolomeu Joanes, da Sé Catedral de Lisboa], os mais combalidos eram os três que representavam “A Ceia”, estando mesmo um deles mutilado (...) No que respeita a repintados, é que sofreram todos igual vexame; e retoques tão grosseiros e repetidos poucas vezes se nos depararam. As fotografias tiradas então dizem mais do que todo o que se escrevesse a esse respeito. O painel que estava em parte pôdre, foi concertado com madeira de carvalho, antiga, e refeita a respectiva pintura que era aliaz de somenos importância nesse ponto. Não foram muitos os retoques que, em geral, necessitaram estes painéis pois o repintado não foi para encobrir

avarias retocáveis, mas sim para disfarce das irremediáveis, resultantes da limpeza que em época remota foram objecto, e, possivelmente, no próprio local para onde foram feitos. Depois houve repleção da proeza, mas sem esfregadela prévia. No entanto essas faltas de tinta por incidirem em pontos importantes, como a cabeça da Virgem e do Anjo, nos painéis que representam a “Anunciação” e o “Presepe”, agravavam sobremaneira a situação geral. Tudo se conseguiu remediar, de alguma forma de maneira tolerável». ⁵⁰⁰

O técnico de conservação e restauro é frequentemente também pintor, como se percebe. Atualmente, porém, faz uso de conhecimentos e métodos científicos «puros e duros», não se baseia apenas num saber empírico nem numa habilidade inata.⁵⁰¹ Mas o problema subsiste ética, histórica e esteticamente. Se o simples ato de limpeza é já uma «interpretação crítica» da pintura antiga,⁵⁰² o preenchimento de lacunas, o «disfarce de avarias», enfim, a frequente tentativa de devolver legibilidade, e mesmo alguma unidade, à imagem originalmente pintada, implicarão decisões e atos dificilmente consentâneos.⁵⁰³

Uma aparência «tolerável» da pintura antiga, não agrada e muito menos traz serenidade e prazer. Tudo o que foi dito, na relação com o que se tem verificado diretamente nas obras, arrasta consigo uma série de dúvidas e desconfianças permanentes, senão mesmo alguns desgostos e recusas, sobre o estado de diversas pinturas antigas. É importante ter conhecimento de certas alterações que aparecem com frequência, caracterizando negativamente a pintura antiga ao olhar de quem dela se abeira e a procura conhecer. Como diz Victória Ramón:

⁵⁰⁰ Palavras de Luciano Freire relativas ao achamento e restauro do retábulo da capela de Bartolomeu Joanes da Sé de Lisboa. Citado por Manuel Batóreo e Vítor Serrão (BATÓREO & SERRÃO, 1998, pp. 93-95).

⁵⁰¹ A título de exemplo veja-se o relatório do *estudo técnico-científico e conservação* da pintura *Nossa Senhora da Assunção*, da igreja matriz de Santa Maria de Sardoura: MELLO, MATOS & RIBEIRO, (1998).

⁵⁰² BALL, 2001, p. 285.

⁵⁰³ «La reintegración o retoque con colores de los faltantes de la película pictórica es un proceso meramente estético que bien realizado puede completar la unidad plástica de la obra, pero que si no se acierta en su realización puede ocasionar graves distorsiones e incluso falsos históricos (...) los criterios internacionales no terminan de unificarse dando lugar a acervadas críticas de los partidarios de una reintegración ilusionista frente a los defensores de la mínima invasión del original. Restauradores y teóricos importantes del panorama internacional como Brandi, Baldini, Mora, Philipot, Marijnissen, Bergeon, o Casazza se han postulado en una y otra dirección apelando a la no realización de un falso histórico frente a la no realización de un falso estético, ya que toda intervención de un tipo u otro supone una fuerte carga conceptual sobre la obra, bien por haberla intervenido miméticamente, como por haber incluido algún elemento claramente distinto a la intención originaria del autor. Queda implícito en el proceso un equilibrio obligado entre el retoque y los aspectos estéticos e teóricos, siendo especialmente importante no sobrepasar los límites» (RAMÓN, 2007, p. 294).

«Los excesos en las limpiezas, y los repintes, son los principales factores que han venido afectando negativamente a la pintura desde la antigüedad. Los repintes que casi con total seguridad nos encontraremos sobre la superficie de la mayoría de los cuadros a intervenir (lo extraño sería no encontrarlos) son capas de pintura no originales que cubren al verdadero y que casi siempre han sido realizados con oleo».⁵⁰⁴

Repintes verdadeiramente nefastos, evidentemente desvirtuantes, podem encontrar-se, por exemplo, numa pintura de Garcia Fernandes: a *Aparição de Cristo à Virgem*, que se encontra na Ermida dos Remédios, em Lisboa. Sobre esta obra, no seu estado atual, Joaquim Oliveira Caetano tece justas palavras, ao considerar que «desta pouco se pode dizer, pois está tão horivelmente repintada que perdeu o essencial do seu carácter artístico».⁵⁰⁵



Fig. 239. *Detalhe de Aparição de Cristo à Virgem*. Garcia Fernandes. 1540-45.
Ermida dos Remédios, em Lisboa. (cat. 266)

As investidas espalham-se praticamente sobre toda a superfície deste painel, e não pouparam o conjunto de «objetos de natureza-morta» representados em primeiro plano (Fig. 239); se é que estes não foram, mesmo, integrados posteriormente. Trata-se de um conjunto inusual neste tema, composto por um recipiente vermelho pousado sobre um prato branco. O detalhe repintado mostra uma aplicação tão incipiente da tinta, um tamanho embrutecimento e um tão grande desconhecimento do efeito da modelação da luz nos objetos sólidos, que serviria na perfeição para exemplificar tudo aquilo que não se deve fazer em termos de representação pictórica. Não duvidamos que o indivíduo que repintou esta obra teria, até, boas intenções. E essas eram,

⁵⁰⁴ RAMÓN, 2007, p. 146.

⁵⁰⁵ CAETANO, 1998, p. 56.

provavelmente, «acordar as cores» da pintura antiga. O resultado é que foi completamente desastroso.

Vejamos agora, uma intervenção de conservação e restauro que teve o intuito de repor a unidade visual da pintura, e de forma dissimulada: trata-se daquilo que os especialistas designam *retoques ilusionistas*.⁵⁰⁶ No já referido detalhe da *Anunciação* de Frei Carlos (Fig. 226), verificam-se algumas intervenções deste género. Concretamente, no preenchimento de algumas lacunas da imagem original, o técnico de conservação e restauro procurou aplicar a tinta da forma mais aproximada ao modo de Frei Carlos (na secção da obra em causa), mas também procurou integrar essa intervenção na aparência atual da pintura. Para tal, sobre a área retocada ou repintada executou, também, com pincel pontiagudo e tinta cinza-castanha escura, alguns traços finos, curtos e algo sinuosos, que pretenderam *imitar*, em imagem, a *craquelure*.⁵⁰⁷

Há outras ocorrências deste tipo na mesma pintura. Estes segmentos passam despercebidos à grande maioria das pessoas, por se aplicarem em áreas diminutas relativamente à grandeza das composições. Diga-se que, sob este ponto de vista, a intervenção não perturba a essencialidade artística da obra, mas isto também sucede pelo facto de a totalidade da camada cromática se encontrar bastante desgastada e estalada. No caso referido, o trabalho do conservador/restaurador pretendeu dissimular-se dentro e pelo mimetismo pictural da obra arruinada. Isso é a prova mais evidente de que, na sua mente, a *craquelure* se tornou um dos *traços* característicos desta pintura.

Ao olhar de um pintor que procura conhecer a pintura antiga, este ludibriar do espectador com um artifício técnico e pictórico não deixa de suscitar, no mínimo, estranheza e ironia. A estranheza está ao nível daquela que René Magrite provoca quando realiza a série de pinturas intitulada *Souvenir de Voyage*, na qual representa as superfícies das coisas (objetos, pessoas, quadros, etc) de acordo com a aparência material da pedra gretada (Fig. 240). E a ironia está no facto de a pintura antiga, que procurava colocar diante dos olhos imagens de coisas diferentes de si mesma, acabar por sustentar a *ilusão pintada* da sua própria matéria arruinada.

⁵⁰⁶ No contexto da conservação e restauro de pinturas, o termo *retoque* indica o preenchimento de uma lacuna de camada cromática (CAETANO, 2007, pp. 106, 108). Segundo Victória Ramón, uma reintegração cromática *ilusionista* ou *mimética* «devuelve la unidad plástica tanto de los volúmenes como del colorido de la obra, imitando todos estos aspectos hasta las últimas consecuencias: haciendo imposible a simple vista la diferenciación entre ambos» (RAMÓN, 2007, p. 296).

⁵⁰⁷ A localização precisa destas ocorrências é indicada por setas na Fig. 226.



Fig. 240. *Detalhe de Souvenir de Voyage*. René Magritte. 1951.
The Menil Collection, Houston.

Não pretendendo este grau de dissimulação, e não querendo dissimular-se de todo, há outros casos de retoques ou repintados que são perturbadores e desviantes, ao olhar de um pintor. Desvirtuantes, quer pela falta de habilidade com que são executados, quer pelas soluções plásticas aplicadas.

Na *Anunciação* de Mestre desconhecido, pertencente ao Museu Municipal de Torres Vedras, há duas situações que importa focar. Trata-se de duas intervenções de carácter algo distinto, que se encontram na parte inferior do painel: na veste cinzenta do *Anjo*, à esquerda, e na veste azul decorada a amarelo-ouro, da *Virgem*, à direita. Na primeira intervenção referida, há a tentativa de concluir a veste do anjo, embora com tão fraca habilidade e conhecimento do assunto que o resultado é uma massa rude e disforme, de tinta suja, numa tonalidade de cinza desadequada ao que remanesce do original. Mais ainda, diríamos que esse detalhe, tal como o outro retoque de que falaremos de seguida, estão ao nível de um mau aluno de desenho e pintura. No retoque da direita, que aparentemente preencheu uma lacuna de forma triangular, de dimensão também razoável, há, para além da menos problemática aplicação de uma camada de tinta azul quase plana, a fraca imitação da decoração da veste, que termina abruptamente; muito possivelmente porque o seu «autor» não pretendeu, ou não soube, ligar as partes remanescentes (Fig.241). Terá desconsiderado, ou não terá percebido, que nessa parte da pintura deveria representar-se uma dobra do manto azul, dessa forma mostrando o reverso do tecido. Mais uma vez, o retoque da decoração é grosseiro e de tom desacertado, sem a mínima aproximação, nem sequer neutralidade, quanto à elegância de desenho que ainda se verifica na decoração originalmente pintada.



Fig. 241. *Detalhe de Anunciação*. Oficina flamenga radicada em Portugal. c. 1500-20.
Museu Municipal Leonel Trindade – Torres Vedras. (cat. 66)

Infelizmente, há vários casos deste género que, para além de desvirtuarem as obras, nos fazem afastar o olhar.

Nas pinturas antigas existem outras situações, que são de perturbação pontual, mas que não podemos deixar de referir. Quando vistas de perto, como aliás se sugere sempre no âmbito do detalhe, captam o olhar que vagueia sobre a imagem. E isto sucede, precisamente, porque são *retoques* feitos mediante procedimentos plásticos diferentes e, evidentemente, com médiuns diferentes daqueles que o pintor originalmente usou em determinada obra. Refirimo-nos, concretamente, a técnicas de retoque genericamente caracterizáveis pela aplicação de traços paralelos, justapostos ou sobrepostos, que se designam como *Rigatino*, *Trategio* ou *Seleção Cromática* - conforme o caso. Não importa aqui tanto a elucidação destas técnicas e do seu uso específico ou da sua adequabilidade, apesar de se saber que atuam debaixo de princípios operativos e objetivos diferentes.⁵⁰⁸ Importa o facto de todas criarem um efeito desviante ao olhar de quem delas se aproxima da pintura.

⁵⁰⁸ «El *rigatino*, (...) consiste en intervenir la laguna trazando pequeños y finos trazos verticales y paralelos de colores puras de corta longitud, que se suelen hacer con pincel y as veces con regla, denominándolo entonces *reglatino*, y que se realiza cuando la longitud de las líneas ha de ser mayor y se necesita de trazo uniforme (...) El *trateggio*, tinta neutra vibrante o abstracción cromática, (...) es una técnica muy similar a la anterior en cuanto al concepto de descomposición del color, aunque se diferencia por un aspecto importante y es que las pinceladas son cortas y ligeramente oblicuas.. Los colores que se usan son los generalizados de la obra, o cuatro o cinco básicos (...) La *selección cromática* (...) se desarrolla a partir de la forma de trabajar del *trateggio* con pequeñas rayas, verticales y moduladas, se acerca más a la forma y el color del original tratando de imitarlos, haciendo-se discernible de cerca, pero que queda completamente mimetizada con la pintura original desde cierta distancia» (RAMÓN, 2007, pp. 297-298). V. Ramón enuncia e explica mais técnicas de reintegração cromática (pontilhismo, tinta plana ou neutra, «ne

A título de exemplo, veja-se um detalhe da *Morte da Virgem*, obra executada pelo designado Mestre de Arruda, já diversas vezes referida (Fig. 119). Aí se verificam intervenções do género, em várias zonas do cobertor que serve de fundo à «natureza-morta», a qual se apresenta em primeiro plano. A aparência destas intervenções, quando vistas de perto (o que apenas sucede com o uso de um escadote), é justamente caracterizável como *remendo*; até pela zona da pintura onde se encontram - a representação de um cobertor que pende na vertical. Neste caso, altera-se essencialmente o sentido da textura e a atitude plástica da execução original.

Outro exemplo, e neste caso mais extensivo, pode encontrar-se nos três painéis que compõem a *Última Ceia* do Retábulo da Capela de Bartolomeu Joanes. Apresentamos uma boa reprodução de um detalhe desses painéis (Fig. 242), onde se verifica o preenchimento das lacunas com finos traços oblíquos, aproximando-se da direção vertical, executados com cores diferentes – brancos e terras. A uma certa distância, os traços «fundem-se» visualmente, pois a aplicação desta técnica de retoque designa, em primeiro lugar, a «diluição ótica» da intervenção na composição geral, assumindo-se, quando vista ao perto, como um tipo de trabalho nitidamente estranho ao original. Como se pode observar, as lacunas afetam áreas substanciais, fora dos objetos representados, sobretudo na parte inferior dos painéis, mas também, pontualmente, dentro de alguns desses objetos. O trabalho original está pouco presente, à exceção das formas gerais, que denotam um desenho bastante firme e de qualidade. Para tal contribui o elevado desgaste da superfície cromática e a perda de opacidade dos pigmentos, que pontualmente se traduz em transparência, como se vê na sobreposição do prato com o pão (lado direito na Fig. 242), ou na sobreposição dos diversos pães representados nos painéis da esquerda e do centro.⁵⁰⁹

Uma *Anunciação* de Mestre desconhecido, existente na igreja matriz de Arruda dos Vinhos,⁵¹⁰ apresenta uma intervenção de conservação diferente e bastante problemática. Aqui, também não há tentativa de dissimulação da intervenção, nem da aparente debilidade técnica do executor dos extensos retoques. Veja-se, por exemplo, os objetos armazenados num móvel representado à direita (Fig. 243a).

rien faire», aplicação de suaves velaturas, etc), contudo não iremos referir casos deste tipo, por uma questão de economia e principalmente de focagem no essencial para este estudo.

⁵⁰⁹ Cat. 196a, 196b.

⁵¹⁰ Esta obra não se inclui no nosso catálogo por não possuímos dados concretos que a posicionem cronologicamente antes da obra pictórica de Baltazar Gomes Figueira.



Fig. 242. *Detalhe de Última Ceia* (painel inferior esquerdo do retábulo da capela de Bartolomeu Joanes da Sé de Lisboa). Obra Coletiva: Garcia Fernandes, Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Diogo de Contreiras. 1537. Sé Catedral de Lisboa. (cat. 196a)

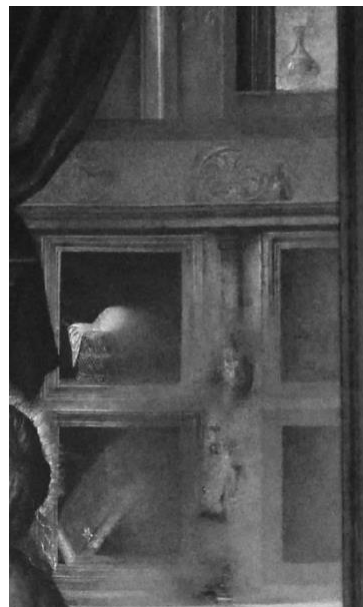


Fig. 243 - 243a. *Anunciação – Detalhe da Fig. 159*. Mestre desconhecido. Sé. XVI (?).
Igreja matriz de Arruda dos Vinhos.

Existe claramente, por parte do autor dos retoques, o desígnio de distinguir o seu tipo de intervenção da aparência do trabalho original, identificando-se este último pela definição ou nitidez das formas, e o primeiro pela patente indefinição e pelo *sfumato* que aplica às coisas.⁵¹¹ O resultado obtido, dada a extensão da intervenção, é um repetido turvar da visão, uma sugestão de «ventania poeirenta» que leva a uma dissolução parcial das coisas na atmosfera, enfim, a uma fantasmagoria de objetos, que tal como «aparecem» «desaparecem» no interior da cena representada.

Esta intervenção, no essencial, introduziu uma série de estranhezas, e não nos parece que tenha devolvido unidade estética à imagem. Justamente, a pintura pode ser descrita como um quadro pintado por dois pintores diferentes, mas terminado vários séculos depois de ter sido iniciado.

Não querendo alargar este tema em demasia, importa referir, finalmente, uma situação muito diferente, que neste caso também constitui um obstáculo à transparência da imagem. Na pintura do *Menino Jesus entre os Doutores*, realizada por Gregório Lopes, do Museu Nacional de Arte Antiga, verifica-se uma estreita faixa vertical, de tonalidade e lustre diferente da restante pintura, que se interpõe entre o olhar e a ilusão de profundidade da imagem.⁵¹² Aqui, definitivamente, a perturbação relaciona-se com a junta das tábuas que constituem o painel; com toda a certeza, este aspeto derivou de uma tentativa de colmatação de uma fissura resultante da separação da junta das tábuas que compõem o suporte. Este tipo de manchas não se verifica apenas em casos excecionais e por isso se referem. Efetivamente, são elementos que levam o olhar a mover-se alternadamente entre a ilusão da profundidade e a constatação da superfície.

3.4.6. Sujo

Em rigor, o último aspeto que pretendemos abordar não é derivado do envelhecimento da pintura, nem do seu decaimento material, e por princípio não tem origem em intervenção humana; pode verificar-se, numa expressão reduzida, em pinturas que se consideram em bom estado de conservação. Trata-se da sujidade impregnada na superfície da pintura, normalmente decorrente da sedimentação de

⁵¹¹ «*SFUMATO* – Esfumado. À maneira de fumo. Diz-se de uma gradação extremamente suave no modelado que suaviza os contornos da figura ou da paisagem. É particularmente associado à pintura de Leonardo de Vinci e à gradação imperceptível que utilizava na passagem dos meios tons para a luz» (CAETANO, 2007, p. 109).

⁵¹² Cat. 185.

partículas de pó, de índoles diversas. A deposição de partículas é algo variável, de acordo com as características plásticas da superfície e as condições de conservação das obras.⁵¹³

A alteração mais evidente e mais frequente manifesta-se na tonalidade global de uma pintura, regra geral *acastanhando-a* e escurecendo-a, como um filtro ou película matizada que se interpõe entre o olhar e a imagem. Claro que não se trata do único fator que leva a estas alterações genéricas da aparência, como temos sugerido. Este tipo de alteração pode ser revertido em grande percentagem, por um processo especializado de limpeza, sobretudo se também implicar a remoção do verniz.

Uma segunda alteração de aspeto da pintura, que se verifica de perto, é a evidência das irregularidades da camada cromática e da manipulação da tinta, muito variável de obra para obra. O *toque* do pintor, na sua relação com a qualidade do pincel e a consistência da tinta, tem aqui forte influência. A acumulação de sujidade pode facilmente exaltar o sentido matérico das pinturas, especialmente daquelas cuja superfície oferece maior número de pequenas irregularidades capazes de albergar sedimentos. Nestas, em particular, as ações de limpeza são suscetíveis de acentuar um contraste entre as diminutas zonas baixas e as irregularidades alteadas.

Isto sucede em muitas obras, mas um exemplo bastará para nos elucidar. Um dos «detalhes de naturezas-mortas» mais exemplificativos desse tipo de alteração tonal e de exaltação do sentido da matéria, devido à sujidade que a reveste, apresenta-se na pintura de *S. João Baptista*, da autoria de Vasco Fernandes, pertencente à Fundação Abel e João Lacerda - Museu do Caramulo. Referimo-nos, em particular, à secção da pintura onde se encontra uma taça pousada sobre um muro de pedra (Fig. 244). Há aqui uma evidente acentuação do aspeto material da pintura, nomeadamente uma acentuação do penteado deixado pelo pincel. Não diríamos, neste caso, que ocorre absolutamente em conflito com a imagem, mas em simultâneo com ela.⁵¹⁴

⁵¹³ Este aspeto é considerado no estudo de Victoria Ramón, sob o título «Suciedad Ambiental: La suciedad superficial son todas aquellas partículas o sedimentos de suciedad del aire que se depositan sobre la superficie de un cuadro además de restos de restauraciones anteriores, y restos de actividades biológicas. El polvo puede ser fino o grasiento dependiendo de su composición y origen. Normalmente esta contaminación viene provocada por la industria, la producción de energía, el tráfico, las plantas (polen), etc.» (RAMÓN, 2007, p. 139). Este tópico tem desenvolvimentos, de acordo com as especificidades das partículas (e gotículas) que se depositam, e com a atividade biológica que poderá ocorrer sobre a superfície da pintura.

⁵¹⁴ A respeito deste efeito plástico veja-se, também, a roupa da cama que figura na pintura que representa *São Cosme e São Damião*, da autoria de Garcia Fernandes, conservada no Museu de Machado de Castro (cat. 319).



Fig. 244. *Detalhe de São João Baptista*. Vasco Fernandes. c. 1525.
Fundação Abel e João Lacerda – Museu do Caramulo. (cat. 248)

Mais do que a evidência da matéria e do trabalho do pintor, que já por si incita o olhar do espectador a deter-se na dinâmica da atuação do pincel, o que este detalhe suscita, nestas condições, é a sensação direta da materialidade daquilo que é representado. As características visuais da superfície adequam-se à representação de uma superfície tosca, suja. As partículas de sujidade que se entranham nas irregularidades deixadas pelas pinceladas, e da superfície pictórica de uma forma geral, oferecem ao olhar uma sensação parecida com a que se verifica diretamente nos pavimentos com bastante frequência de uso.

Para constatar este efeito no mundo real, basta reparar no chão da cidade, observar os passeios de cimento e os lancis de pedra, cujas superfícies, sendo repetidas vezes pisadas, se apresentam mais claras nas irregularidades alteadas do que nas rebaixadas, onde se deposita maior quantidade de sujidade.

Ainda em relação a este detalhe de Fernandes, não é possível ignorar alguns irritantes segmentos de pêlos que se encontram colados na superfície da pintura, em torno da taça e mesmo sobre ela. Provavelmente resultam de desleixo no processo de envernizamento, que se terá realizado com pincéis debilitados ou de má qualidade. Supomos que não decorram do trabalho original.

4. O sentido das coisas na pintura portuguesa antes do aparecimento da *natureza-morta*

4.1. Do efeito da presença à produção de sentido

Philippe Ariès constata uma importante alteração na Pintura europeia durante o século XIV, na qual se manifesta uma nova intensidade de relação entre os Homens e os objetos: «as coisas invadiram o mundo abstrato dos símbolos». Segundo o historiador, desde aquele momento e, particularmente, durante os séculos XV e XVI, passamos a assistir à progressiva sedimentação de duas características essenciais daquilo que hoje chamamos *natureza-morta*: «a densidade própria do objeto, e a ordem em que os objetos estão agrupados, a maioria das vezes no interior de um espaço fechado». Essas características constituem uma base sobre a qual incidem dois dos principais traços psicológicos do colecionista: a *contemplação* e a *especulação*. É através dessa intensidade, de representação e de ordenamento das coisas, que Ariès defende a existência de uma relação entre «a *avaritia* e a natureza-morta». A autonomização da natureza-morta vem, portanto, dar mais consistência a esta tese.

«Difícilmente podemos compreender hoje a intensidade da antiga relação entre os homens e as coisas. Não obstante, ela permanece no colecionista que alimenta pelos objetos da sua coleção uma paixão real, que gosta de contemplá-los. Essa paixão nunca é, por outro lado, desinteressada; inclusive se os objetos considerados separadamente carecem de valor, o feito de tê-los reunido numa série presta-lhes um».⁵¹⁵

Convém atender ao facto de que o termo *coleção* é ambivalente, sendo relativo a um agrupamento de coisas ou objetos de natureza semelhante ou a um ato de colher. Ao ato de colher segue-se o de agrupar, de *coligir* – termo que tem origem no latim *colligere* («*reunir, juntar*»). A realização típica da natureza-morta indica o ato de coligir coisas que o artista elege de acordo com as suas propriedades intrínsecas, não,

⁵¹⁵ As citações feitas e os temas abordados neste parágrafo condensam-se num breve capítulo de *L'homme devant la mort*. Utilizamos uma edição castelhana desta obra (ARIÈS, 1984, pp. 117-121 - tradução nossa).

necessariamente, apenas formais ou materiais. Victor I. Stoichita realça que «a noção de coleção nasce, pois, em estreita relação com a ação de *colligere*, ou seja, com o trabalho de citar».

«A metáfora das flores é na retórica dos séculos XVI e XVII um *topos* ligado à noção de coleção na aceção original do termo. O ramo de flores é a metáfora de qualquer “coleção” (*florilegium*, *spicilegium*, etc). Montaigne coloca sob este signo o seu *Essais* e declara (seguramente sorrindo) que o seu livro é apenas “um ramo de flores estrangeiras” às quais ele se havia limitado a proporcionar o “fio que as unia”. Mas a ilustração mais plástica deste *topos* é possivelmente a de Gracián, que afirma que cada citação “recolhida” tem o seu próprio perfume, o ramo mistura-as numa nova fragância».⁵¹⁶

O primeiro ponto é o do conflito aparente (que remete para o espectador moderno da pintura antiga) entre *contemplação estética* e *especulação simbólica*. Consideradas por si mesmas, a densidade e a ordem das coisas representadas constituem um valor, sedutor do olhar e do espectador atual, valor esse independente da importância real que essas mesmas coisas possam ter, e independente do alcance intelectual e simbólico que possam suscitar, dentro do contexto em que se integram. Esta atitude pode constituir um desvio, e nem tanto um problema para quem contempla, face à interpretação escrupulosa da imagem religiosa/cristã. Se considerarmos que os «objetos de natureza-morta» se integram num *sistema simbólico* e se adaptam a ele, então lidamos, em rigor, com o ato de coligir, relacionar e articular significados (Fig. 246), mas também com alusões e evocações diversas. Aparentemente, estes atos são divergentes da contemplação «naturalista» das representações.

Diante das pinturas, é um facto que o espectador deambula mentalmente entre a contemplação estética e a especulação simbólica. Situação que não julgamos ser necessariamente negativa e que, em casos específicos, pode mesmo resultar no reforço mútuo das duas vertentes, *contemplativa* e *interpretativa*. No caso da iluminura, isto torna-se evidente. Como vimos em capítulo próprio,⁵¹⁷ o ato de *iluminar* livros designa, precisamente, o ato de embelezar, de aduzir «cor e luz» ao espaço que é dominado pelo texto e, fundamentalmente, destinado à leitura, o livro. Muitas iluminuras onde se reconhecem flores, frutos e animais, recebem um carácter naturalista bastante acentuado.

⁵¹⁶ STOICHITA, 2000, p. 131.

⁵¹⁷ Cap. 3.2.4.



Fig. 245. Frontispício de uma obra de Puget de La Serre: *Le Bouquet des plus belles fleurs de l'Eloquence*.

Crispin de Passe. 1624.



Fig. 246. Primeira página da segunda parte do *Tractado da Significaçoens das Plantas, Flores e Fructvs que se referem na Sagrada Escriptura*, onde se integra uma gravura de uma cesta com flores em composição simétrica variada.⁵¹⁸

Num recente estudo, Sónia Azambuja mostra que, nas iluminuras portuguesas do século XV e XVI, o número de plantas e de animais cientificamente identificáveis é bastante avultado.⁵¹⁹ Nas obras de iluminadores como António de Holanda ou Álvaro Pires, mas também nas de pintores de óleo como Gregório Lopes, Vasco Fernandes e Garcia Fernandes, entre outros, contabilizam-se, em conjunto, várias centenas de flores, plantas e animais rigorosamente identificáveis. Revela, também, que grande parte dessas espécies têm conotações bíblicas e significados conhecidos no contexto do cristianismo. É interessante, no decurso do que temos estudado, verificar como a autora comenta o simbolismo de algumas representações, entre as quais o *frontispício do livro 2 de Odiana*, da *Leitura Nova* (Fig. 247), e o modo como assume o ato de coligir significados: como se o iluminador procurasse formar, no conjunto do ornamento, uma «fragância» que melhor expressasse a elevada nobreza e piedade do rei D. Manuel, para os quais não existiriam palavras suficientemente justas:

⁵¹⁸ BARREIRA, 1622, p. 377.

⁵¹⁹ AZAMBUJA, 2015.



Fig. 247. Detalhe do frontispício do livro 2 de Odiana – integrante da *Leitura Nova*.
Iluminador desconhecido. 1505-08. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (cat. 17)

«Pormenor do livro 2 de Odiana – *Leitura Nova* (...) com as letras de ‘Dom Manuel’ rodeadas de flora simbólica: açucena (símbolo da pureza); cravo (símbolo da Paixão de Cristo); rosa vermelha (símbolo do amor divino); e bonita (símbolo da inocência do Menino Jesus)».⁵²⁰

No contexto da Pintura portuguesa, constatamos que a representação pictórica sugere a densidade material própria das coisas realizando-se através de critérios peculiares de agrupamento. Sem dúvida, desde inícios do século XVI, assiste-se, pela via da representação pictórica, à exposição e valorização da nossa *cultura material*, que compreende quer os utensílios mais humildes quer as jóias mais exuberantes, e mesmo as imagens do *mundo natural*. Verificamos, também, que as *histórias sagradas* começaram a ser representadas dentro do quadro de existência do próprio pintor.⁵²¹ No contexto historiográfico, reconhece-se que as representações «realistas» de «objetos de natureza-morta» têm como objetivo estimular a empatia do espectador e, através desse estímulo, conferir maior autenticidade ou veracidade às cenas representadas. Portanto, suscitando e explorando aquilo que Dalila Rodrigues designa de «mimetismo recíproco».

«A finalidade do pintor de activar o diálogo como o espectador, quando não de propor uma empatia psicoafectiva ou o mimetismo recíproco, parece ter tido um papel decisivo, tanto na concepção da imagem, como na sua representação, nos modos de manipular a visualidade».⁵²²

Isto não quer dizer, nem essa é a sugestão dos historiadores até agora referidos, que tal «invasão do mundo dos símbolos» e que tal «adensamento» dos *arranjos* dos «objetos de natureza-morta», tenham destituído ou subvertido as operações eminentemente simbólicas das imagens religiosas. Há dados suficientes para nos fazer acreditar que, enquanto forem as imagens religiosas a acolher as representações de

⁵²⁰ AZAMBUJA, 2015, p. p. 87..

⁵²¹ PUYVELDE, 1973, p. 8.

⁵²² RODRIGUES, 2009, p. 51.

artefactos ou elementos naturais, ainda que em inação e aparentemente descontextualizados, só equivocadamente poderemos considerar que a sua presença é alheia à possibilidade de potenciar o entendimento de coisas que estão para além da factualidade das mesmas coisas (no campo das ideias, valores, referências históricas e teológicas), isto é, para além do efeito visível que a pintura nos apresenta. É esta afirmação que pretendemos refletir e validar neste capítulo.

Se seguirmos a proposta de Erwin Panofsky, constatamos que a integração das coisas nas composições dos «Pintores Primitivos», na sua aparência «naturalista», só pôde exercitar-se, de um modo geral, de acordo com uma função significativa dentro das temáticas religiosas.

«O mundo da arte não poderia converter-se repentinamente num mundo de coisas desprovidas de significado. Não podia haver uma transição direta da definição de S. Boaventura de um quadro como o que “instrui, suscita emoções piedosas e desperta recordações”, à definição de Zola como “uma porção da natureza vista através de um temperamento”. Teria de encontrar-se um modo de conciliar o naturalismo com mil anos de tradição cristã».⁵²³

O significado tornou-se penhor do entusiasmo «naturalista» ou «realista», penhor da nova densidade e ordem das representações, tornou-se a garantia de um vínculo das coisas retratadas relativamente a um propósito maior, que acolhe e suplanta, ou pretende suplantar, teologicamente, o efeito sensorial da presença. Neste sentido, abeiramo-nos de uma «dimensão» metafísica ou meta-sensorial dos «elementos de natureza-morta» que se integram nas composições pictóricas. É com esta convicção que Panofsky considera como um «simbolismo disfarçado», o «naturalismo» das representações dos «Primitivos Flamengos».

Supostamente, o significado deve ser mais abundante que o significante. É certo, como vimos, que o efeito das imagens e das composições se tornou progressivamente mais estimulante, revestindo *símbolos* e *signos* de um carácter «distrativo». A questão do «disfarce» ou da «distração» só se coloca na medida em que temos consciência de que o «objeto» (significante) nos é dado através do artifício da representação pictórica. Ora, devemos ter presente o facto de o «jogo de significação não ser feito [exclusivamente] para a pintura, ou para a imagem religiosa», como atesta Joaquim Oliveira Caetano:

⁵²³ PANOFSKY, 1981, p. 142 (tradução nossa).

«mas fazer parte da “significação do mundo”, dotando de sentido, segundo a história e a moral cristã, toda a obra criada. Desse ponto de vista todo o real é “compreensível”, ou “legível”, de acordo com a leitura do símbolo, símbolo da mesma forma aplicável tanto à obra de arte como à própria natureza. Em rigor, o símbolo apenas se aplica à obra de arte na medida em que é usado para a compreensão do real».⁵²⁴

Neste contexto específico, os símbolos são imagens de objetos, ou seja, representações pictóricas de porções do mundo, segundo a sua aparência concreta e material. Parece-nos claro que não existe qualquer tipo de «disfarce» do símbolo por parte dos pintores, mas apenas o esforço de intensificar o reconhecimento e a presença do objeto que o materializa. Tudo indica que, para tais pintores, era importante que o reconhecimento ocorresse dessa forma, que junta a força empática à força simbólica (e vice-versa); uma forma que junta «o útil ao agradável», sem desprimor do efeito ornamental ou decorativo.⁵²⁵ É óbvio que disfarçar o símbolo, ocultando-o, determinaria imediatamente a sua morte. O que existe, enfim, é a possibilidade de, mediante o «artifício pictórico», verificar-se a distração do espectador moderno em relação ao teor do símbolo, ou mesmo a ignorância de encontrar-se diante dele.

Repare-se que, atualmente, é frequente designar-se «meramente simbólica» a representação «defeituosa» ou incipiente de um qualquer objeto que se encontra numa determinada pintura; ao invés, é usual designar-se de «naturalista» ou «realista» a representação que oferece ao olhar as semelhanças visivas com a aparência do objeto. Vejam-se, a título de exemplo, os crânios que se encontram representados em duas pinturas portuguesas do tema do *Calvário*: Fig. 248-249. Se no caso da representação «meramente simbólica» (Fig. 248) o valor reside, essencialmente, numa intenção e numa razão que transcende visualmente o objeto, no caso da representação «naturalista» (Fig. 249) o valor reside tanto no rigor ilustrativo do objeto como no seu potencial significado dentro do tema.

⁵²⁴ CAETANO, 2015, p. 143.

⁵²⁵ A este respeito é importante deixar uma nota: na tese de doutoramento sobre *A iconografia da Natureza e da Paisagem na Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI*, Sónia Azambuja deixa, justamente, a sugestão de que os elementos da natureza na arte desempenham uma dupla função - «entre o simbólico e o decorativo». Ao citar Celia Fisher (*Flowers in medieval manuscripts*, p. 5), reitera também a necessidade de «realismo» pictórico, sem o qual a interpretação simbólica pode ser imprecisa ou equívoca: «successive artists who have depicted plants in their work have balanced aesthetics with deliberate symbolism, or given a more unconscious evocation of the spirit of their times. There is also a third dimension, realism: in order to read the message contained in an artistic depiction of a plant it is necessary to recognize de plant» (citado por AZAMBUJA, 2015, p. 86).



Fig. 248. *Detalhe de Cristo na Cruz*. Mestre desconhecido. Finais do século XV. Museu de Arte Sacra de Arouca. (cat. 210)

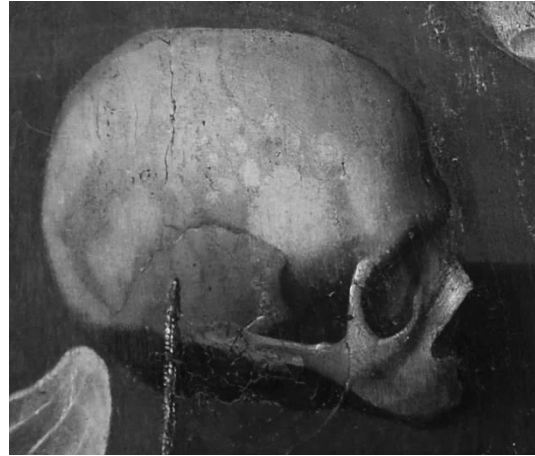


Fig. 249. *Detalhe de Calvário*. Vasco Fernandes. 1530-35. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 216)

Nada parece alterar-se no plano simbólico, mas, decididamente, algo se altera no plano percetivo e no plano artístico. A «representação naturalista» parece «puxar» no sentido oposto ao da representação «meramente simbólica», equilibrando as valências da representação. Todavia, quer a representação «meramente simbólica» quer a representação «naturalista» ativam o campo psíquico do sujeito, por via da identificação do objeto.

Nestes casos, trata-se de um tipo de objeto que, mais do que qualquer outro, mobiliza, de forma espontânea e em qualquer contexto, pensamentos e outros fenómenos psíquicos que se pautam pela consciência da morte. Pelo simples facto de vivermos e crescermos, adquirindo a consciência do envelhecimento, da inevitabilidade da própria morte e da subsequente decomposição física do nosso corpo, o crânio (e não apenas a sua representação) age como ativador daqueles fenómenos. Assim, para todos nós, objeto e símbolo surgem coincidentes e inseparáveis. O objeto torna-se a representação mais adequada de algo que pressentimos psiquicamente. O *símbolo* pode, desde já, definir-se como o «objeto» que *ativa e potencia* intelectualmente.

A dificuldade de reconhecer, nas pinturas, certos objetos como *símbolos*, ou como elementos «portadores» de um significado estrito, acresce significativamente se tratamos com objetos de outra índole, extrínsecos à nossa vivência natural, às nossas relações humanas, à nossa cultura e, sobretudo, ao nosso sistema de crenças; uma jarra que contém três açucenas, por exemplo, não diz muito ao espectador moderno, sobretudo se for leigo na matéria. Aí carece de uma aprendizagem específica, dentro de um contexto, tanto mais se se trata de uma ligação particular entre um determinado objeto e um tema narrativo específico.

Erwin Panofsky confronta-se, precisamente, com os problemas que temos colocado. Manifesta-os diretamente quando comenta a *Anunciação* do célebre *Retábulo de Mérode*, da autoria do Mestre de Flémalle (Fig. 250).



Fig. 250. *Detalhe de Anunciação (triptico de Mérode)*. Mestre de Flémalle (também identificado como Robert Campin). c. 1430. The Metropolitan Museum of Art.

«O vaso com açucenas está tão em seu lugar sobre a mesa que se não conhecêssemos as suas implicações simbólicas em centenas de outras *Anunciações*, possivelmente não poderíamos inferir desta única pintura que seja algo mais do que um rasgo de natureza-morta agradável. Considerando esses muitos paralelos, cabe-nos assumir com segurança que o vaso com açucenas conservou o seu significado como símbolo de castidade; mas não há modo de saber até que ponto o resto dos objetos da pintura, que também parecem rasgos bonitos de natureza-morta, possam também ser símbolos. Temo que não haja outra resposta a este problema que o uso de métodos históricos, moderados, caso seja possível, pelo senso comum».⁵²⁶

Panofsky incide sobre problemas interpretativos que vinculam a necessidade de o historiador produzir um discurso, uma elucidação, uma justificação da presença. Relativamente à contemplação dos «rasgos bonitos de natureza-morta» pouco ou nada conjectura; apenas constata a possibilidade da sua apreciação silenciosa. Fica implícito que a observação da natureza-morta, sobretudo se interpretada como tipo independente de pintura, não carece de valores meta-sensoriais nem de uma explicação da sua presença; tudo o que transporta ao olhar do espectador parece ser a sua própria

⁵²⁶ PANOFSKY, 1981, pp. 143-144 (tradução nossa).

substância e razão de ser. *Motivo e conteúdo* da «obra» coincidem, reforçam-se mutuamente. Parece-nos haver aqui alguma relação com o facto de a representação «naturalista», se entendida como uma espécie de «descrição» visual, poder frequentemente adquirir o sentido de «não interpretar».⁵²⁷

Como já adiantámos, a principal causa do problema que Panofsky coloca, reside no pressuposto de o espectador atual não ter acesso ao significado das coisas representadas dentro de determinados temas religiosos, de uma determinada época ou contexto artístico. Esta atitude baseia-se na crença de que as coisas e, mais concretamente, as imagens das coisas, indicam a ideia (ou os afetos dos devotos) de outras coisas, diferentes daquelas que os olhos vêem, diferentes daquilo que a perceção visual permitir ver. Esta conceção de imagem decorre conforme a que se exprime na terceira parte da *Apologia* de S. João Damasceno:

«Toda a imagem é uma revelação e representação de algo escondido. A imagem foi criada para maior conhecimento e para a manifestação e popularização de coisas secretas, como benefício puro e auxílio para a salvação».⁵²⁸

Com esta afirmação, somos advertidos da existência de uma intencionalidade *simbólica* das imagens cristãs. Isto é, «o símbolo tem como base o plano do objeto» mas «só existe no plano do sujeito».⁵²⁹ Todavia, devemos reconhecer que o plano interpretativo do sujeito se estrutura a partir de um contexto comunitário, onde se produz a representação e onde ocorre a interpretação.⁵³⁰ Devemos ter em conta que a imagem da *pintura sacra* antiga constitui uma «forma visível de um conceito de edificação e salvação».⁵³¹ Parece evidente que este conceito de imagem implica um programa e uma didática própria, estabelecidas mediante critérios comunitários, que visa expressar certos valores e facultar ao devoto modelos de exemplaridade espiritual e moral.

Tocamos aqui num ponto que revela a necessidade de reverter a questão do âmbito interpretativo para o âmbito da produção pictórica: com que objetivo os pintores integravam «objetos de natureza-morta» nas suas composições com figuras?

⁵²⁷ TAMEN, 2003, p. 118.

⁵²⁸ Citado por Rui Lopes (LOPES, 2005, p. 46).

⁵²⁹ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 17.

⁵³⁰ TAMEN, 2003.

⁵³¹ LOPES, 2005, p. 46.

Não existe uma resposta direta e sintética a esta questão, sem se omitir uma série de funcionalidades específicas, particulares de certas obras e temas de grande interesse. Como aproximação possível, tendo em conta o que foi dito no parágrafo acima, poderemos dizer que os pintores, em concertação com os comitentes e ideólogos dos programas iconográficos das pinturas, apoiaram-se na representação de determinados objetos, ou conjuntos de objetos, para criar pontos de charneira com conteúdos de ordem teológica ou doutrinal. Segundo Luís Casimiro, no seu estudo sobre a *Anunciação na Pintura Quinhentista Portuguesa*, para os pintores, uma das grandes dificuldades na representação do tema da *Anunciação/Encarnação* divina consistia no modo de explicitação da «ação intangível do Criador sobre a criatura escolhida para ser a mãe do seu Filho», sem que tal fosse apresentado como uma simples conversa entre duas personagens desconhecidas mas cumprisse todos os parâmetros de solenidade e excecional espiritualidade que o tema exige. As imagens deveriam ser explícitas a ponto de «tornar acessível a compreensão e a divulgação deste acontecimento transcendental, bem como toda a sua carga doutrinal e teológica, junto das pessoas de todas as condições sociais e graus diversificados de cultura, principalmente, junto do povo iletrado».⁵³² Trata-se, como referimos, de «imagens para edificar».

Evidentemente, não é expectável que a representação de objetos ou conjuntos de objetos em inação viesse, ou sequer pudesse, suprir toda a necessidade e desejo de expressar a ação do Intangível sobre o tangível, do Invisível sobre o visível, ou do Imensurável sobre o mensurável, nem que ela conseguisse comunicar a totalidade de conceitos, valores e identidades, que eram essenciais e edificadores. Não obstante, Casimiro mostra-nos como a interpretação simbólica de diversos objetos, que se encontram representados nas «*Anunciações*», produz um entendimento muito mais correto, rico ou ampliado da história sagrada.⁵³³ Por exemplo, certo tipo de flores refere-se à castidade da Virgem, o vaso ao ventre onde germina a semente divina, a cortina à ocultação do ato divino ao diabo.⁵³⁴

Como é natural, Casimiro coloca problemas específicos sobre a iconografia e a interpretação iconológica da *Anunciação*, efetivamente uma das mais complexas, muitas vezes retratada, pelo menos durante a primeira parte do século XVI, e não apenas em Portugal. É importante notar, por isso, que, naquela época, os pintores nacionais

⁵³² CASIMIRO, 2004, p. 273.

⁵³³ CASIMIRO, 2004, pp. 273-370.

⁵³⁴ CASIMIRO, 2005.

dispunham já de excelentes referências visuais com soluções estabelecidas: a pintura flamenga e, de forma geral, a pintura do norte da Europa adquirem aqui particular destaque como modelo iconográfico e de gosto, reconhecendo-se, também, nas gravuras europeias setentrionais um importante meio difusor da sua estrutura e cultura visual.⁵³⁵ A partir dessas bases conceptuais e formais, importaram-se e assimilaram-se valores, atitudes e modelos artísticos, nomeadamente o gosto pela recriação de ambientes de intimidade que, por vezes, degeneraram em «familiaridade» ou «trivialidade».⁵³⁶

«Influenciados pelo ambiente acolhedor, sereno e intimista das pinturas flamengas, os pintores portugueses da primeira metade da centúria de *Quinhentos* souberam estar atentos aos detalhes mais ínfimos, dos objectos pertencentes à sua vida do quotidiano e, ao representá-los, realizaram verdadeiras pinturas de natureza morta. (...) Neste item apresentaremos os objectos de uso quotidiano que, embora possuindo um valor simbólico, pode ser tomado em sentido lato, isto é, não se restringe, unicamente, ao episódio da Anunciação, mas aplica-se a outros passos da vida da Virgem».⁵³⁷

É interessante reparar como Casimiro considera a possibilidade do efeito de «naturezas-mortas» sem que isso implique qualquer conflito com as operações simbólicas que os objetos representados exprimiam. A sua postura acompanha o nosso argumento: a simbologia não está «disfarçada», aliás, parece coexistir pacificamente com os efeitos empáticos e esteticamente apelativos da sua presença. Este autor, tanto

⁵³⁵ Além das gravuras soltas, as obras gravadas (em livros impressos) de maior difusão e inspiração para os pintores portugueses são: *Biblia Pauperum*; *Vita Christi* (Ludolfo da Saxónia); *Speculum Humanae Salvationes*; *Crónica de Nuremberga*, *Ars Moriendi* (BATÓREO, 2009, pp. 41-50). Já para não explorar o facto de vários pintores ativos em Portugal serem de origem flamenga (Francisco Henriques, Frei Carlos, Francisco de Campos) e, por isso, trazerem consigo um aprendizado característico, mesmo no respeitante a modelos formais e simbólicos (MARKL, 1995, pp. 240-275). Sobretudo, mais tarde, mais próximo da passagem para a segunda metade de *quinhentos*, assistimos a uma mudança de paradigma que envolveu, também, o recurso, por parte dos pintores portugueses, a «modelos» de pintura e gravura italiana. Esta situação decorre, também, já na segunda metade do século, do estágio de alguns artistas em Roma, bem como da influência de outros contextos artísticos como o de Sevilha. Segundo afirma Vítor Serrão, verifica-se um «alinhamento» artístico, conceptual e de gosto com as produções maneiristas internacionais (Itália, Espanha, Flandres), e não apenas na pintura a óleo. Sobre estes temas ver: PAULINO, 1995, pp. 16-57, 90-105, 128-113; SERRÃO, 2009, pp. 7-72. De facto, salvo casos esporádicos, com o avanço para o final do século XVI, verificamos perda na profusão, na diversidade, na densidade e, de forma geral, na qualidade das «naturezas-mortas integradas». Esta constatação acompanha o visível depuramento a que a produção de pintura de culto foi coagida pela reforma decorrente do Concílio de Trento.

⁵³⁶ RÉAU, 1999-2002, vol. 2, p. 195.

⁵³⁷ CASIMIRO, 2004, pp. 1979, 2033.

na referida dissertação como numa publicação mais concisa que realizou em 2009,⁵³⁸ mostra que os objetos integrados vinculam-se ao simbolismo do mistério da *encarnação divina*, a valores intrínsecos das personagens intervenientes, como também, por vezes, são alusivos a «outros passos da vida da Virgem», portanto, adicionando ao tema outros âmbitos narrativos da *lenda da Virgem*. Porém, não significa que um «objeto» ou conjunto de «objetos» fosse aplicado para cumprir uma única função significativa. A presença exemplar da jarra com açucenas, por exemplo, serviu tanto de símbolo evocativo da castidade da Virgem, como de símbolo/metáfora da conceção divina e, simultaneamente, como signo distintivo (atributo) da Virgem. Agora, porque serviu e porque a sua forma pode ser interpretada como tal, esta é uma questão que iremos explicar num espaço mais adequado.⁵³⁹

Os problemas que tratamos são exponencialmente mais vastos do que aqueles que se apresentaram a Luís Casimiro, por algumas razões fáceis de perceber. Logo à partida, porque lidamos com 40 conteúdos temáticos diferentes, isto, sem especificar os subtemas das representações *hagiográficas*, nem fazendo distinções dentro da pintura de *retrato*, o que aumenta significativamente o nosso número de temas. Mas há outros problemas, se considerarmos que, em diferentes tipos de imagens pictóricas (*iluminura*, pintura azulejar ou pintura a óleo), existem diferenças na forma de integração dos «objetos de natureza-morta». O único ponto comum à esmagadora maioria destas obras (excetuando algumas iluminuras e pinturas azulejares) é o facto de sustentarem composições com figuras, as quais muitas vezes acolhem no seu interior, nas suas margens ou no seu reverso, representações de «objetos de natureza-morta».

Não faremos uma análise iconográfica canónica, particularizada, de todos os objetos na sua ligação com os temas e as obras em que se integram. Temos consciência da utilidade dessa análise para o historiador de arte, mas impossível de realizar neste espaço de estudo, tendo em conta os nossos objetivos. A nossa questão é mais englobante e coloca-se no sentido de saber quais são as funções principais das representações de «objetos de natureza-morta» quando integradas nas pinturas do período que tratamos. Uma resposta possível implica identificar e validar uma

⁵³⁸ Referimo-nos a um artigo especialmente dedicado à *Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos*. Efetivamente, nem todos os símbolos e atributos se consubstanciam através de objetos móveis, e mesmo quando assim sucede, nem sempre todos se encontram em inação, mas podemos encontrar neste estudo uma boa identificação e introdução aos seus sentidos que vários objetos móveis tomam no tema em causa: alçafe, açucena, baldaquino, cântaro, castiçal/vela, ceptro, dossel, *drap d'honneur*, esteira/tapete, leito, livro (CASIMIRO, 2008-2009).

⁵³⁹ Ver cap. 4.6 do nosso estudo.

pluralidade de funções que as representações de «objetos de natureza-morta» desempenham nas pinturas, considerando, obviamente, exemplos diferentes, quer do ponto de vista temático, quer da tipologia pictórica das obras.⁵⁴⁰ Com efeito, pretendemos elencar alguns parâmetros da funcionalidade dessas representações, de forma algo espartilhada, inevitavelmente, pois veremos como alguns «objetos» ou conjuntos de «objetos» podem integrar mais do que um parâmetro. Importa advertir que a ordem pela qual os apresentamos não deve ser interpretada segundo uma hierarquia de importância.

4.2. Carácter ornamental ou decorativo

A primeira vertente que decidimos abordar, sobre a possível funcionalidade dos «objetos de natureza-morta» nas pinturas antigas, revela-se delicada, por parecer que confronta, na evidência da sua intenção, um pensamento mais profundo da «pintura culta» dos séculos XV, XVI e XVII. De facto, considerando o emprego dos termos *ornamento* e *decorativo*, ou mais exatamente da expressão *função ornamental e decorativa*, poderia interpretar-se que as representações de artefactos e/ou elementos naturais funcionariam, dentro de algumas pinturas, como instâncias *para-icónicas*, dessa forma demovendo o espectador de um significado de outra ordem. Contudo, pensamos que os elementos que *ornam* ou *decoram*, objetivando primordialmente um certo efeito estético, constituem *sinais* de uma relação entre o sujeito, que *ornamenta* ou *decora*, e a entidade a que se consagra esse efeito.

Esta afirmação surge na linha de uma das principais questões que Sónia Azambuja coloca no seu estudo, no sentido de saber se as representações da flora e fauna na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI decorrem de uma intencionalidade simbólica ou decorativa. A autora conclui que a maioria das espécies representadas tem forte sustentabilidade no plano da interpretação simbólica cristã, sem que se possa, de maneira alguma, negar o seu efeito decorativo, ou vice versa.⁵⁴¹

⁵⁴⁰ Para tal proposta, articulamos alguns estudos que caracterizam genericamente a representação em pintura dos temas cristãos: importa considerar, como base principal, a *Iconografia da Arte Cristã* de Louis Réau (RÉAU, 1999-2002) e um texto de Dagoberto Markl, já citado, que aborda as tipologias temáticas/iconográficas entre o «Modo» Gótico e o Maneirismo (MARKL, 1995). Para o entendimento de objetos como sinais, signos e/ou símbolos, nomeadamente na arte cristã, ver: FERGUSON, 1961; BATTISTINI, 2004; CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982.

⁵⁴¹ AZAMBUJA, 2015, p. 359.

Portanto, consideramos imprudente, no contexto específico das pinturas que tratamos, globalmente caracterizadas por representarem temáticas cristãs, referir à partida que a vertente ornamental ou decorativa suprime a possibilidade de um *simbolismo*, interpretando-se aqui como *simbolismo* qualquer manifestação plástica/pictórica/imagética que indicia um movimento interior de ligação ao transcendente e espiritual.

É, ainda, importante lembrar que a génese didática da pintura cristã, segundo expressou Gregório, o Grande, em 599-600 d.C., assenta em três «pontos» complementares e integrados: *aedificatio, intendere e ornamentum*.⁵⁴² É a atitude do «espectador» que gere a focagem desses três «pontos» intencionais das imagens; embora, decerto, alguns tipos de obras pictóricas revelem um maior pendor para criar efeitos declaradamente embelezadores, como sucede nas pinturas azulejares⁵⁴³ ou nas iluminuras.⁵⁴⁴ Contudo, é necessário ter em conta que elegemos também algumas obras de iluminura que não se inserem categoricamente na pintura de temática religiosa.⁵⁴⁵ Com efeito, elas podem ser alvo de olhares e considerações de outra ordem.

Ornar e decorar, atualmente sinónimos com grande equivalência, possuem significados correntes parecidos, mas na sua origem são algo distintos e específicos. Céline Teixeira elabora uma breve relação entre a génese destes dois termos (e, por conseguinte, entre as ações que eles designam) de uma forma interessante, pelo que é útil transcrevê-la:

«Da palavra latina *ornarum-ornare*, o acto de ornar revela-se necessário para manter certa ordem, conferindo graça e beleza a um objecto. O *ornatum* latino corresponde ao cosmos grego onde reina a ordem, beleza e harmonia. As noções de ‘ornamento’ e de ‘decorativo’ estão interligadas, embora seja impossível amalgamá-las, já que “decorar” – de *decus decoris* mas também *decorum* - implica a noção não só de conveniência estética, mas também de ensinamento, uma vez que a decoração possui um papel de meditação no contexto religioso».⁵⁴⁶

⁵⁴² Segundo Rui Lopes «Gregório define a função da imagem como *função pedagógica* para o iletrado, função de *Memória do Juízo e dos Feitos Notáveis* (*memoria rerum gestarum*), portanto da história santa, e, por fim, *função de ornamento* (*ornamentum*)» (LOPES, 2005, pp. 54-58).

⁵⁴³ Cat. 13-15.

⁵⁴⁴ Cat. 23-25; cf. cap. 5.5 do nosso estudo.

⁵⁴⁵ Cat. 16-21, 23-25.

⁵⁴⁶ TEIXEIRA, 2015, p. 3.

Refira-se, ainda, que o ato de *ornar*, em sentido figurado, comporta a aceção de «florear», «dar brilho ou glória» ou «tornar mais interessante», enquanto *decorar* designa, estritamente, «arranjar, combinando diversos elementos de forma a criar um ambiente adequado ao fim a que se destina». Um outro sentido de *decorar* é «aprender de cor»: o que significa, literalmente, aprender *de coração* (e aí conservar a *aprendizagem*).⁵⁴⁷

O sentido figurado de *ornar* articula-se na perfeição com o sentido estrito de *decorar*. A articulação não poderia ser mais apropriada, mais justa ao propósito da imagem que visa despertar ou expressar um sentimento religioso. Poderíamos, inclusive, dizer que tais atos de embelezamento convocam o valor da graça, o efeito da resplandecência, a sensação de maravilhamento, tudo em estreita associação com a devoção religiosa e a glorificação do divino.⁵⁴⁸

Estas ideias foram relacionadas no contexto de estudo da *Natureza-morta com cesto de laranjas*, da autoria de Francisco de Zurbarán (Fig. 251), obra marcada por um refinado sentido de cerimonialidade que nos transporta ao sentimento piedoso.⁵⁴⁹ Tudo se origina no rigoroso sentido de composição do pintor e no requintado tratamento plástico que ele dedica à representação das coisas mais simples.

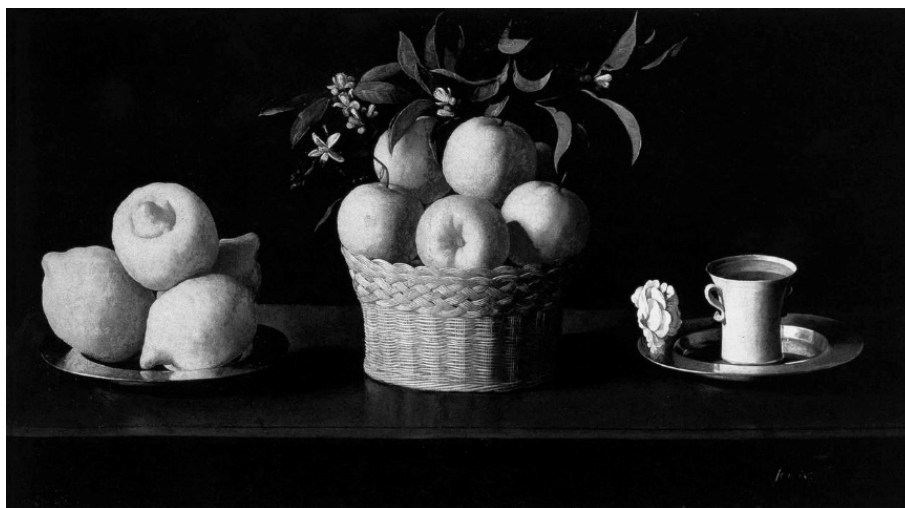


Fig. 251. *Natureza-morta com cesto de laranjas*. Francisco de Zurbarán. 1633.

The Norton Simon Foundations, Pasadena – California.

⁵⁴⁷ DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2004, pp. 1211, 472.

⁵⁴⁸ Cat. 26-28, 174.

⁵⁴⁹ CHERRY & JORDAN, 1995, p. 103.

«More than any other still life, it seems to embody an ennobling vision of Nature's simple things (...) Roberto Longhi was the first, in 1930, to try to explain the picture's allure as an expression of religious devotion, observing that the objects are arranged "like flowers on an altar, strung together like litanies to the Madonna"». ⁵⁵⁰

Neste tipo de situação, parece-nos legítimo afirmar que quando o arranjo pictórico remete para o sentido estrito de *decorar* e para o sentido figurado de *ornar*, existe, de facto, um ingrediente simbólico: não porque cada objeto contenha em si um significado, mas porque o efeito estético e compositivo global da imagem transporta ou ativa uma ligação ao espiritual.

Não queremos defender que a simples conveniência do belo não existe nas ações dos pintores ou das pessoas em geral, mas sim que na sua raiz podem atuar «forças» de outra ordem, eventualmente não consciencializadas. Como quando as pessoas dispõem, em certa configuração, de objetos diversos sobre móveis, ou quando se empenham especialmente na organização da mesa para uma celebração, ou quando embelezam com flores o túmulo de um ente falecido. Este empenho no embelezamento, na ornamentação, por vezes com objetos de tipo específico, comporta um motivo ou um sentimento; por sua vez, nesse empenho, está implícito um cuidado na relação como o outro, ou com o transcendente, com uma entidade que se considera extrínseca. Os atos de *ornar* ou *decorar* podem comportar a expectativa de um certo efeito de retorno por parte dessa *entidade* que, à partida, pensamos estar *fora de nós*.

Quando, nas igrejas, observamos os arranjos florais colocados junto às imagens de santos, como encontramos uma vez na igreja da Luz de Carnide, em Lisboa (Fig. 252), percebemos que na «génese» desse efeito, que neste caso se consagra à imagem da Virgem, está presente um movimento simbólico. Neste caso particular, verificamos a opção por uma disposição tendencialmente simétrica e pela inclusão de determinadas flores, de determinada cor, aqui predominantemente brancas, as quais possuem um significado especial nesse contexto, tal como a flor da *açucena*.

A disposição das coisas, eventualmente as que se consideram mais belas ou as mais valiosas, com uma intencionalidade compositiva, impondo simetrias, tal como sucede nos altares das igrejas, parece derivar de um sentido protocolar, cerimonial e solene. A presença das coisas impõe-se como um todo. Pensamos que esta atitude pode produzir-se, e reconhecer-se, analogicamente, nas pinturas.

⁵⁵⁰ CHERRY & JORDAN, 1995, p. 103.



Fig. 252. *Arranjo floral colocado na base de uma «imagem» da Virgem Maria.*
Igreja da Luz de Carnide, em Lisboa. (cf. cat. 169)

Os detalhes que reproduzimos nas Figuras 253-258 mostram pequenos *arranjos* de objetos que encontramos em planos fundeiros de seis composições com figuras. Constituem verdadeiros acessórios, de importância e dimensão reduzida, dentro dos temas onde se integram. Eles remetem para aspetos decorativos de interiores do século XVI e podem ilustrar a própria atitude decorativa dos pintores que os realizaram. Estes detalhes decorativos devem ser entendidos, fundamentalmente, no contexto da representação do espaço e não apenas como ornamento ou enfeite da pintura-objeto.

Apesar de algumas diferenças, verificam-se curiosas semelhanças e mesmo afinidades entre alguns destes detalhes. Têm como denominador comum o facto de se apresentarem sobre um móvel coberto com um tecido branco e integrarem uma *salva* ou prato metálico de grandes dimensões, colocado na vertical, ao centro e contra o fundo, em torno do qual se estruturam outros artefactos metálicos ou objetos de ourivesaria. Nestes *arranjos*, são evidentes algumas características compositivas: ordem, hierarquia, racionalidade e estabilidade. O ponto de vista mediante o qual os consideramos, pretende deixar a impressão de que também os artistas são espectadores de uma composição elaborada por outrem, como se se tratasse de um arranjo que é próprio ao espaço que representa. Nos exemplos apresentados, em três casos, as composições de objetos são retratadas obliquamente; nos outros, três vezes são vistas de frente, embora nestes, parte dos objetos se apresentem cortados ou semiocultos, por uma parede, por cortinas ou pelo próprio limite do «quadro».



Fig. 253. *Detalhe de Anunciação*. Mestre desconhecido. 1549. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 89)

Fig. 254. *Detalhe de Cristo em casa de Marta*. Oficina de Vasco Fernandes (Gaspar Vaz?). c. 1535-40. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 189)

Fig. 255. *Detalhe de Última Ceia*. Gregório Lopes. c. 1540. Igreja de S. João Baptista, em Tomar. (cat. 198)

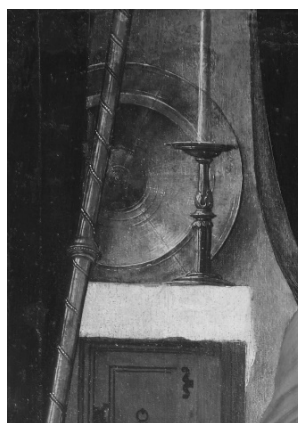


Fig. 256. *Detalhe de Última Ceia*. Gregório Lopes (atr.). c. 1540. Igreja do Espírito Santo, em Évora. (cat. 199)

Fig. 257. *Detalhe de Aparição de Cristo à Virgem*. Mestre desconhecido. Primeira metade século XVI. Museu de Arte Sacra do Funchal. (cat. 267)



Fig. 258. *Detalhe de Apresentação da cabeça de São João Baptista*. Gregório Lopes (atr.). 1539-41(?). Igreja de São João Baptista, em Tomar. (cat. 349)

Fig. 259. *Detalhe de Missa de S. Gregório ou Sacramento*. Mestre desconhecido. Século XVI. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 338)

Existe uma outra pintura onde um conjunto deste último tipo, representando uma salva e um gomil, ricamente trabalhados, se apresenta em primeiro plano e numa dimensão considerável: a *Missa de S. Gregório* que atualmente se expõe na secção de Ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 259). O modo como esta «natureza-morta» se integra torna patente o corte que o limite esquerdo do painel impõe na salva, colocada na vertical e segundo um ponto de vista rigorosamente frontal. Situação que suscita a concretização mental da simetria, realizada a partir de um eixo vertical.⁵⁵¹ Por sua vez, o gomil apresenta-se de perfil, reforçando a tendência abstratizante da composição.

Nestes detalhes, poderão, por certo, identificar-se características e valores de uma cultura de ornamentação de interiores no século XVI que seria interessante ver-se analisada por um historiador. Pela nossa parte, pensamos que a disposição destes artefactos declara um carácter solene e cerimonial. Em especial os *arranjos* de objetos que integram as pinturas *Cristo em Casa de Marta*, do Museu Grão Vasco (Fig. 254), e *Última Ceia*, da igreja do Espírito Santo de Évora (Fig. 256): constituem-se por grupos de peças de *baixela* (peças de aparato destinadas ao serviço da mesa) apresentadas num escaparate. Dispõem-se simetricamente, em dois níveis de ordenação que se regem por um eixo vertical comum, sendo o nível superior centralizado por uma salva. Essa forma de organizar os objetos (e não propriamente o seu ponto de vista) aproxima-nos da contemplação *coleccionista* e da ostentação burguesa.

Encontramos formas análogas de compor em pinturas de naturezas-mortas de épocas muito díspares. Já na pintura romana antiga (c. século II d. C.), e concretamente na pintura mural do túmulo de Vestorius Priscos, em Pompeia, encontramos uma natureza-morta com *serviço de prataria sobre uma mesa*, cuja composição se concretiza pela disposição simétrica desses mesmos elementos (Fig. 260). Ranuccio Bandinelli apresenta-nos esta pintura associada ao espírito dos colecionadores da antiguidade romana (79 d.C.), e mais especificamente às descrições que *Cícero* nos deixou sobre «mesas carregadas de prataria».⁵⁵²

⁵⁵¹ Esta estratégia de representação vê-se atualmente aplicada no desenho de materiais arqueológicos, e em particular no desenho de decorações repetitivas, tendo principalmente em vista a economia de esforço e de «linguagem» no processo classificatório (LIMA, 2007, pp. 126-127).

⁵⁵² BANDINELLI, 1969, pp. 41-43.

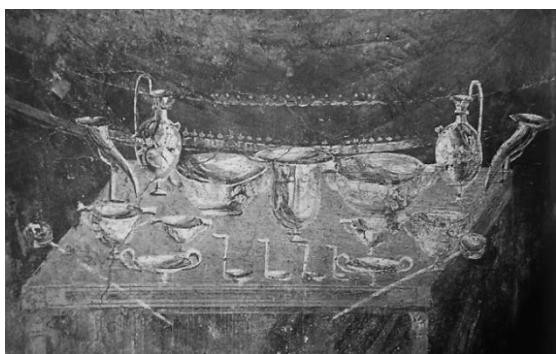


Fig. 260. *Natureza-morta com serviço de prataria sobre uma mesa. Mestre desconhecido.*

Túmulo de Vestorius Priscos, Pompeia.



Fig. 261. *Natureza-morta com salvas de prata dourada. Juan Bautista de Espinosa. 1624.*

Colecção Masaveu, Espanha.

Reconhecemos aquela atitude compositiva em pinturas espanholas que muito mais tarde se realizaram, como a *Natureza-morta com salvas de prata dourada*, obra de Juan Bautista de Espinosa, de 1624 (Fig. 261). Esta obra tem sido distinguida pela sua composição de «elegância severa», pela sua magistral «simetria calculada mas subtilmente variada»; aspetos que se traduzem numa imagem de opulência que recorda o facto de o pintor ter estado ao serviço do poderoso Duque de Infantado e, por essa via, se ter familiarizado com os apetrechos da «mesa cortês». ⁵⁵³ Os objetos dispõem-se de uma forma tão ordenada que lembra a própria apresentação de vários contingentes militares em formatura.

No domínio eminentemente estético, a simetria, estruturada a partir de um eixo central vertical, pode ser interpretada enquanto remanescência da simetria estrutural dos seres vivos e, por conseguinte, arrastar consigo, ainda que inconscientemente, a manifestação de vitalidade e a alusão ao bom funcionamento de um organismo. ⁵⁵⁴

Sem dúvida, tanto esta última obra como dois dos detalhes de obras portuguesas que acima referimos (Fig. 254, 256) remetem para o *status e vitalidade* social. Sugerem firmes e nobres valores, que não se compadecem com a imagem da desordem, do acaso, da fragilidade nem da caducidade. A expressão desse *status* ganha maior força se tivermos em conta que o arranjo de objetos da pintura *Cristo em casa de Marta*, do Museu Grão Vasco, sobrepuja o presumível retrato de D. Miguel da Silva (1480-1556),

⁵⁵³ CHERRY & JORDAN, 1995, p. 62.

⁵⁵⁴ SOURIAU, 2004, pp. 1327-1328.

influente Cardeal de Viseu, célebre humanista, comitente da pintura em causa, e plausível ideólogo da mesma.⁵⁵⁵

A respeito do carácter cerimonial das composições referidas, será oportuno registar duas breves notas, que abrem questões futuras, sobre a possibilidade desse carácter resultar de, ou ter relação com, «quadros de pressão» social e/ou religiosa. A primeira nota deriva de uma consideração proferida por Robert Benson, no contexto de uma reflexão sobre *o nascimento, o casamento e a morte* nos finais da Idade Média:

«The formal aspects of ceremony, however artificial, provided a psychological refuge from the violent and sudden character of medieval life. Even the lying-in chamber, especially in the upper echelons of the social hierarchy, was governed by rigid custom».⁵⁵⁶

Neste sentido, sugere-se que a ordem compositiva das «naturezas-mortas integradas», e a sensação de estabilidade que dela flui, opera como contraponto às contingências e incertezas da vida (entre as quais a maior de todas é a morte) e acompanha a percepção da vida real, de acordo com o nível social onde o pintor se integra e com o estatuto do comitente ou destinatário da representação.

A segunda nota, não mais do que o adensamento das ideias acima referidas, surge através do estudo de Amélia Polónia, onde se versa sobre alguns aspetos da vida quotidiana do século XVI.⁵⁵⁷ Nesse estudo, podemos observar como os diversos aspetos da vida real, incluindo a consideração do próprio corpo, a escolha do vestuário, a realização de festas e toda a sua formalidade, etc.,⁵⁵⁸ são essencialmente regidos por «quadros de pressão» impostos pela norma cristã (por vezes declarada em ofícios que integram estatutos profissionais, etc.), mas também, obviamente, por contingências materiais ou ambientais. Portanto, não seria estranho considerar que tais «quadros de pressão» operem a um nível de intensidade que faz transparecer na mente dos indivíduos certos padrões de solenidade, nos modos de organização dos artefactos e das ornamentações que se realizam em espaços ou eventos religiosos.

⁵⁵⁵ RODRIGUES, 2007, p. 31.

⁵⁵⁶ BENSON, 1975, p. 247.

⁵⁵⁷ POLÓNIA, 1995.

⁵⁵⁸ Os principais vetores definidores do quotidiano que a autora apresenta são: *Espaço Tempo; Atos e diretrizes da vida pública; Atividades económicas e via profissional; Alimentação e higiene; Conceções sobre o corpo e o sexo; Representações e funções sociais da mulher; Os medos dos homens do século XVI; A festa.*

De resto, todo o ritual parece implicar uma *encenação*, uma *montagem*; e toda a interpretação está particularmente focada na relação que se estabelece entre os *sinais*, bem como na relação entre estes e os dispositivos e espaços onde atuam e ganham presença.

4.3. Caracterização de um contexto ou de uma ação decorrente

Um dos parâmetros funcionais mais evidentes, que justifica a integração de «objetos de natureza-morta» nas pinturas narrativas, deriva da sua relação compositiva com as próprias ações que decorrem ou da sua aptidão para caracterizar um ambiente em que as mesmas têm lugar. Evidentemente, tal não implica a compreensão de um teor simbólico do(s) elemento(s) integrado(s), muito embora ele possa coexistir.

Seria, no mínimo, estranho que uma ceia decorresse sem alimentos, que uma oferenda de fizesse sem oferta ou que uma celebração da eucaristia decorresse sem altar, cálice, hóstia, etc. Perante esta razão foi possível aos pintores dar imagem minudenciosa a referentes concretos, por vezes resultando em pormenores de grande valor pictórico e plástico. O plano da representação é, assim, preenchido por elementos e formas, senão mesmo por sugestões de certos hábitos, costumes ou tradições, diretamente relacionáveis com o plano da vida real do pintor. Atestam-no as representações de altares com ourivesarias, como se verifica no tema da *Eucaristia*, os fogareiros ou os cestos com roupa no tema *Natividade (da Virgem ou de Jesus)*, os *repastos* dos soldados que guardam o túmulo Cristo, como se verifica no tema da *Ressurreição*, ou, ainda, a gama de alimentos e mensório que marca presença no tema da *Última Ceia*; e diversos outros exemplos que abordaremos.

Em 1983, no âmbito da *XVII Exposição de Arte Ciência e Cultura - Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*, o núcleo da Casa dos Bicos recebeu a exposição «*O Homem e a Hora são um só - A Dinastia de Avis*». Nesse núcleo expositivo, existiam três *subnúcleos* de particular interesse para nós, por se dedicarem, respetivamente, aos *Interiores na Pintura do século XVI*, aos *Objetos do Quotidiano* e à *Numária e Organização da Mesa*. Dentro deles, os visitantes confrontavam-se com a presença simultânea de pinturas e artefactos remanescentes do século XVI, como se pode ver no registo fotográfico que posteriormente se divulgou.⁵⁵⁹

⁵⁵⁹ *XVII EXPOSIÇÃO EUROPEIA DE ARTE CIÊNCIA E CULTURA*, 1984.

Nos diversos ensaios do catálogo propriamente dito (publicação que se distingue da que acima citamos), afirma-se que várias das pinturas da primeira parte do século XVI, e em particular das que representam o tema *Anunciação à Virgem*, permitem, como escreveu Vítor Pavão Santos, «um bom conhecimento dos interiores portugueses»; elas dar-nos-iam acesso a certos costumes da época, não obstante a presença de algumas «arquiteturas fantasiadas» e «objetos simbólicos», interpostos com os «objetos da vida quotidiana, a fim que essas cenas sagradas se pudessem fazer mais facilmente presentes aos olhos dos fiéis a quem se destinavam».⁵⁶⁰

Uma *Anunciação* pintada cerca de 1540 por Gregório Lopes, para a capela do Convento de Santos-o-Novo (Fig. 262), tem sido considerada como «um verdadeiro catálogo de adornos que se encontrariam numa casa da época».⁵⁶¹ Efetivamente, toda a parafernália que habita o espaço interior vem caracterizar, nesta pintura, um ambiente doméstico recatado, que facilmente nos remete para a vivência e para o universo das tarefas consideradas femininas. Antes de qualquer indagação sobre a importância simbólica dessas coisas, cumpre-se já uma função, não menos importante, de explorar a empatia do observador que vê o acontecimento sagrado integrado no «quadro» da sua própria existência.

No detalhe do *livro impresso*, e já não do breviário iluminado, que se encontra representado nesta pintura, transparece a vontade de expressar não só uma realidade tangível e reconhecível, mas também a vontade de dar imagem à «atualidade» das práticas devocionais e meditativas da época.

Como já referimos, todo este «realismo», que, neste ponto, relacionamos com uma função evidente, a caracterização de uma determinada cena ou ação e o carácter de intimismo que as reveste, não despoja uma eventual necessidade, mais profunda, de assinalar a presença «realista» das coisas. Não diríamos, neste momento, que se trata de uma necessidade de explicitação formal, tendo em vista o reconhecimento do símbolo, mas, possivelmente, de um desejo de consubstanciar ou explorar uma identidade cultural e/ou religiosa. A representação dos pães da última ceia de Francisco Henriques, é perfeita para elucidar esse desígnio (Fig. 263).

⁵⁶⁰ SANTOS, 1983, pp. 106-107.

⁵⁶¹ SILVA, 2009, p. 7.



Fig. 262. *Anunciação*. Gregório Lopes. c. 1540. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 85)



Fig. 263. *Detalhe de Última Ceia*. Francisco Henriques. 1508-11. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 195)

É muito rigoroso e, por conseguinte, notável, o tratamento plástico e pictórico destes pães, ora inteiros ora em fatias, parecendo, de facto, adequar-se em quantidade razoável para alimentar o grupo de homens que se distribui em torno da mesa. Trata-se de uma mesa bem caracterizada nos seus elementos e credível na sua relação com a ação. Esta foi a nossa primeira observação quando visitámos a obra nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga, quando acompanhados pelo Dr. Joaquim Oliveira Caetano. Na ocasião, o historiador comentou que, nesta obra, a importância de tal empenho no «realismo» pictórico e na profusão dos pães, inteiros e cortados, reside na explícita presença de pão levedado (que se caracteriza pelas bolhas de ar no seu interior e pela sua altura) e não de pão ázimo (que não tem fermento na sua composição e, por conseguinte, possui uma forma achatada). Isto porque, segundo Caetano, para aquele pintor «era importante assinalar a diferença para com a páscoa judaica», celebração, esta, caracterizada pela presença «obrigatória» do pão ázimo.⁵⁶²

Assistimos aqui a um modo de produção de sentido que exige o reconhecimento preciso dos objetos, mediante a sua aparência concreta e não mediante um significado subjacente, codificado, como quando o pão simboliza o corpo de Cristo e, por essa via, possibilita toda uma série de analogias, como aquela que se pode estabelecer entre nutrição corporal e alimento espiritual.

⁵⁶² Estas considerações foram-nos transmitidas direta e verbalmente no dia 24 de novembro de 2015, numa ala reservada do Museu Nacional de Arte Antiga, onde naquele momento se encontrava depositada a referida obra.

4.4. Presenças alusivas e evocativas: alargamento do âmbito narrativo ou temático

Em rigor, a *alusão* tem um carácter de «sugestão» ou de «referência vaga ou indireta»; por outro lado, a *evocação* tem um carácter de «chamamento» («chamar para que apareça»), o que, no nosso âmbito de estudo, implica o ato de «reproduzir na imaginação» ou «relembrar». Todo o *símbolo* comporta um ato de *alusão* e, sobretudo, de *evocação*, de algo que não está presente ou que «reside» para além da presença física e sensorial. É, portanto, inegável que os *elementos alusivos e evocativos*, que aqui abordamos, se abeiram de um carácter *simbólico*. Mas, como veremos, o *símbolo* comporta um carácter de ativação psíquica e intelectual daquilo que se pressente, potenciando a sua força, encaminhando para a sua profundidade, mas sem restringir o seu «fundo».

Pretendemos, neste ponto, que se entenda o ato de *aludir* ou *evocar* como a elaboração de uma *referência cruzada*, isto é, a referência a outro momento da história narrada ou a outro tema cristão. A integração de determinados «objetos de natureza-morta» nas composições com figuras vem auxiliar esse desígnio, embora nem sempre seja possível desprezar, categoricamente, outras «leituras» que os objetos possam suscitar.

A respeito de Garcia Fernandes, pintor ativo na primeira parte do século XVI, tem sido reforçada a ideia de um mestre na «estratégia da ampliação narrativa, através da continuação do discurso nas cenas secundárias da paisagem», ou, como acrescenta Joaquim Oliveira Caetano, «através dos objectos, dos pormenores arquitetónicos, escultóricos e de ourivesarias».⁵⁶³ É claro que só consideramos aqui a representação de «objetos de natureza-morta». Neste contexto, a tentativa de «ampliação da narrativa» ou do tema pode não significar exatamente o mesmo que «continuar um discurso». A diferença nem sempre é nítida, dado que, à época, o valor do discurso pictórico estava intrinsecamente ligado à capacidade de narrar a história.

Considerar as funções alusivas, evocativas e simbólicas dos objetos existentes nas pinturas de Garcia Fernandes tomaria, por si só, o espaço de uma tese. Isso está para além do presente estudo, embora esta seja uma investigação por fazer. A referência a

⁵⁶³ CAETANO, 1998, p. 19.

alguns detalhes de obras, incluídos em temas diversos e tratados por diferentes pintores, serão suficientes para validar a funcionalidade que aqui propomos.

Na pintura intitulada *Assunção da Virgem*, de Garcia Fernandes, a representação de alguns objetos incrementa a complexidade narrativa e discursiva do tema que, apesar de ser considerado um *dogma sagrado*, derivou inicialmente de uma opinião piedosa, nascida numa lenda tardia (século VI).⁵⁶⁴ Sob o santo corpo da Virgem, elevado por anjos, constata-se o seu túmulo, sobre o qual se dispõem um livro aberto, uma folha de palma e, mais à direita, em singular equilíbrio, um hissope (Fig. 148-148a). A folha de palma e o hissope remetem para a narrativa da morte da Virgem, podendo a palma ser especificamente alusiva a um momento anterior ao tema representado, em que um anjo anuncia à Virgem a chegada da sua morte, bem como ao enterro propriamente dito.

«Segundo a *Lenda Dourada*, um anjo apareceu à Virgem três dias antes da sua morte para lhe anunciar que de acordo com a promessa de Jesus, ela não tardaria a reunir-se com seu filho no céu, e lhe enviou a “*palma mortis*”, emblema dos mortos, cortada nos jardins do Paraíso, ou tomada da palmeira sobre a qual se havia repousado durante a fuga para o Egito (...) A Virgem, inquieta, suplica-lhe que proteja a sua alma contra os poderes das trevas (...) O anjo promete-lhe que a palma do Paraíso levada diante do seu féretro a imunizará contra os ataques das legiões infernais».⁵⁶⁵

O hissope constitui uma espécie de reforço do sentido que a palma adquire neste tema. Concretamente, este utensílio, que aqui assume uma conhecida forma existente no século XVI,⁵⁶⁶ destina-se a aspergir água benta sobre o féretro (no contexto do enterro) tendo em vista a sua purificação espiritual e o afastamento das forças malignas. Relaciona-se, portanto, com a ação que teria decorrido no próprio momento do *sepulcro da Virgem*, e bem de acordo com as práticas fúnebres do século XVI.

Constata-se outros exemplos de ampliação da narrativa, em pinturas diferentes.

Segundo Luís Casimiro, a presença do *açafate* em várias pinturas da *Anunciação*, geralmente contendo tecidos e instrumentos próprios da costura, constitui uma «remanescência dos evangelhos apócrifos que apresentam a Virgem ocupada na confecção do véu do Templo de Jerusalém, tarefa que lhe fora entregue pelos sacerdotes

⁵⁶⁴ RÉAU, 1999-2002, vol. 2, p. 618.

⁵⁶⁵ RÉAU, 1999-2002, vol. 2, pp. 623-636.

⁵⁶⁶ Conserva-se um hissope morfológicamente idêntico no Museu Nacional de Machado de Castro, datado de entre o século XIII e o século XVI, inv. 6033;O4/O4A.

depois de tirarem sortes entre as diversas donzelas».⁵⁶⁷ É evidente, neste caso, que o objeto e os respetivos complementos introduzem no tema outro âmbito narrativo da *lenda da Virgem*. Aquele elemento pode se interpretado como um constituinte do espaço e da vida doméstica, consagrada, em especial, a tarefas consideradas femininas, exaltando esse facto como um valor de apreço da personagem representada. Constitui, ainda, por essa via, um elemento que, se não identifica distintivamente a Virgem, pelo menos caracteriza a sua personalidade e atitude. Facto que, muito possivelmente, justifica a presença do *açafate*, contendo instrumentos de costura, numa pintura do tema *Repouso na Fuga para o Egipto*.⁵⁶⁸

A *Última Ceia* ou *Instituição da Sagrada Eucaristia*, de Vasco Fernandes, realizada c. 1535-40,⁵⁶⁹ é uma obra de complexa intencionalidade simbólica,⁵⁷⁰ que nos apresenta, também, através da integração de um objeto, uma interessante *referência cruzada*, onde se assinala o desejo de ampliação da narrativa. O detalhe que nos interessa focar, neste momento, é a bacia com água, que se encontra acompanhada por um jarro, com tampa, e um cão, conforme se verifica na parte central inferior do painel direito deste «tríptico» (Fig. 264).

Este é um elemento que não se diria verdadeiramente descontextualizado do espaço interior, mas remete, sem dúvida, o espectador para o episódio do *Lava-Pés*.⁵⁷¹ Este tema foi, frequentemente, interpretado pelos pintores como «o lógico prefácio da Santa Ceia»; trata-se da alusão a um evento com profundas implicações simbólicas, pois, através dessa ação, Cristo dá aos seus discípulos uma «suprema lição de humildade encarregando-se voluntariamente de uma tarefa que na antiguidade se reservava aos escravos que lavavam os pés dos seus amos antes das refeições».⁵⁷² Vasco

⁵⁶⁷ CASIMIRO, 2008-2009, p. 152.

⁵⁶⁸ Cat. 169.

⁵⁶⁹ Cat. 197.

⁵⁷⁰ MARKL, 1995, pp. 260-263.

⁵⁷¹ Segundo o evangelho de S. João (13: 1-20), o único evangelho canónico que relata este acontecimento, tal ocorreu tendo já terminado uma ceia: «Ora, antes da festa da páscoa, sabendo Jesus que já era chegada a sua hora de passar deste mundo para o Pai, como havia amado os seus, que estavam no mundo, amou-os até ao fim. E, acabada a ceia, tendo já o diabo posto no coração de Judas Iscariotes, filho de Simeão, que o traísse, Jesus, sabendo que o Pai tinha depositado nas suas mãos todas as coisas, e que havia saído de Deus e ia para Deus, levantou-se da ceia, tirou os vestidos, e, tomando uma toalha, cingiu-se. Depois, deitou água numa bacia e começou a lavar os pés aos seus discípulos». Contudo, segundo explica Louis Réau (RÉAU, 1999-2002, vol. 2, pp. 422-423), «a cena carece de fundamento histórico», podendo ser a «tradução em ato» de uma afirmação de Cristo tal como é relatada por S. Lucas (22:27) no contexto da *Última Ceia*: «Eu, porém, entre vós, sou como aquele que serve».

⁵⁷² RÉAU, 1999-2002, vol. 2, pp. 422-425.

Fernandes empenha-se, aliás, em deixar sinais claros desse mesmo ato, representando com bastante minúcia algumas gotas de óleo e bolhas que flutuam (tornando mais perceptível a presença da água) ou que remanescem na beira da bacia metálica (Fig. 264a).

Uma outra pintura, existente nas reservas do Museu Nacional de Machado de Castro, atribuída à Escola de Viseu, realizada no terceiro quartel século XVI (Fig. 265), oferece-nos uma alusão temática quase inversa à que expusemos anteriormente. Neste caso, a pintura é dedicada à representação do tema do *Lava Pés*, que decorre (e domina) o primeiro plano, enquanto que o tema da *Ceia* é sugerido, em segundo plano, através da inclusão de uma mesa posta. A mesa, os respetivos bancos e dois grandes jarrões, dominam um espaço anexo sobre o qual o olhar do espectador é conduzido, ou mesmo coagido, por um «enquadramento» invulgarmente marcado desses elementos. Esta situação resulta da representação de uma única abertura no espaço interior, em primeiro plano, que isola literalmente a «natureza-morta» de toda a ação. No entanto, a mesa posta apresenta vários sinais de uma ação que se suspendeu e não a de um cenário que aguarda o momento da refeição, muito embora não mostre evidências de uma refeição completamente consumada.

Apesar de tratarmos de um detalhe de pequenas dimensões, que não excede os trinta centímetros de largura e que, conseqüentemente, nos apresenta vários objetos e alimentos em tamanho muito reduzido, são perfeitamente discerníveis alguns pratos contendo ossos, um jarro com uma pequena porção de vinho, um copo, contendo vinho até meio, três pães inteiros e um outro pão acompanhado de uma fatia e uma faca, para além de outros pratos contendo legumes aparentemente intactos, entre os quais alguns rabanetes. O pintor parece ter aplicado aqui a descrição que São João Evangelista faz do evento *Lava Pés*, segundo a qual Jesus se «levantou da ceia» (ceia que não é especificada) para dar uma lição de humildade aos discípulos.⁵⁷³

Dentro deste contexto, poderemos ainda lembrar outra pintura, existente no Museu de Arte Sacra do Convento de Arouca, também intitulada *Lava Pés*, obra realizada no primeiro terço do século XVI e atribuída a uma Oficina de Viseu. O *Lava Pés* decorre em primeiro plano, mas podemos interpretar, na representação do nicho que contém todo o tipo de recipientes necessários ao consumo das refeições, uma referência indireta ao tema da *Ceia*, que ainda não ocorreu mas virá a acontecer (Fig. 266).

⁵⁷³ Ver nota 571 do nosso estudo.

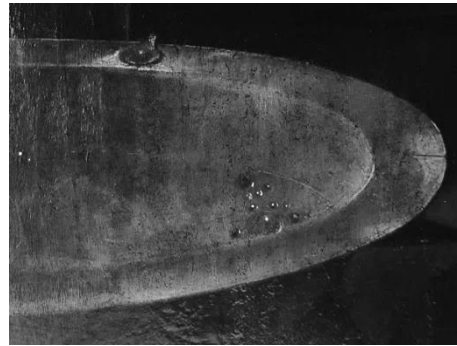


Fig. 264 - 264a. *Detalhes de Última Ceia ou Instituição da Sagrada Eucaristia*. Vasco Fernandes. c. 1535-40.
Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 197)



Fig. 265 - 265a. *Lava Pés – Detalhe da Fig. 182*. Escola de Viseu. Terceiro quartel do século XVI.
Museu Nacional de Machado de Castro. (cat. 193)

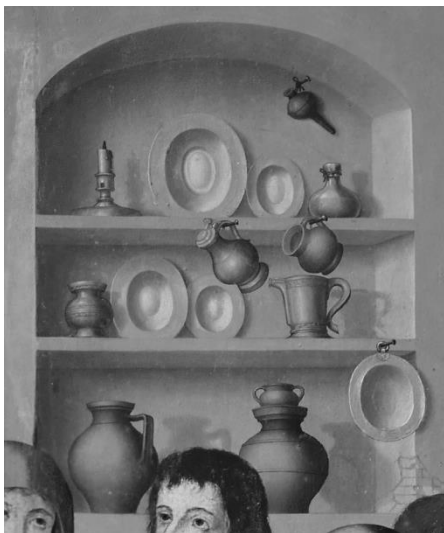


Fig. 266 - 266a. *Detalhes de Lava Pés*. Oficina de Viseu. Primeiro terço do século XVI. Museu de Arte Sacra do
Convento de Arouca. (cat. 192)

Esta sugestão sai bastante reforçada pela inclusão de uma faca «debruçada» na beira da mesa vazia (Fig. 266a), em torno da qual se reúnem vários apóstolos, como que aguardando a ação do principal protagonista, Cristo.

Como notou Dagoberto Markl, uma forma de alusão subtil, de outra ordem, pode ser interpretada numa pintura de Cristóvão de Figueiredo que representa o tema do *Ecce Homo*; obra que se conserva na igreja de Santa Cruz, em Coimbra.⁵⁷⁴ Trata-se de uma espada que o pintor representou, de forma exímia e inegavelmente bela, pousada num degrau a partir do qual pende um cinto vermelho que acompanha o artefacto. Situa-se logo abaixo dos pés de Cristo e tem como plano de fundo um degrau pelo qual escorre o seu sangue (Fig. 267). Segundo Markl, a presença deste artefacto «parece reportar-se à profecia de Simeão na *Apresentação do Templo*, na qual se diz que uma espada trespassaria a alma da Virgem».⁵⁷⁵

«Simeão abençoou-os, e disse a Maria sua mãe: Este Menino está aqui para queda e ressurgimento de muitos em Israel, e para ser sinal de contradição; uma espada trespassará, também, a tua própria alma; assim hão-de revelar-se os pensamentos de muitos corações».⁵⁷⁶

Os teólogos declaram que «a predição parece referir-se à dor de Maria perante a rejeição de Jesus por parte dos judeus (Jo 19: 25-27)».⁵⁷⁷ Ora, a pintura *Ecce Homo* representa o preciso momento em que *Cristo é apresentado ao povo*, flagelado e escarnecido, momento em que, nomeadamente, os sacerdotes e o povo judeu clamam a morte de Jesus.

Por seu lado, a representação da espada na iconografia mariana tem sido interpretada mediante uma lógica subtilmente diferente, na qual o sofrimento emocional da Virgem se vincula diretamente ao sofrimento mortal de seu filho. É certo e factual que, desde inícios do século XVI, foi explorado, em representação pictórica, o alcance psicoafetivo da dor da Virgem através da representação de uma espada (ou várias) apontada ao peito (*Virgem das Dores* - Fig. 268) ou mesmo espetada nele,⁵⁷⁸ figuração que foi acolhida espontaneamente pelos fiéis como a expressão do carácter sofredor da mãe diante do inexprimível padecimento do seu filho nos passos mais dramáticos da

⁵⁷⁴ Cat. 208.

⁵⁷⁵ MARKL, 1995, p. 263.

⁵⁷⁶ Lucas 2: 34-35. Citado a partir de *BÍBLIA SAGRADA – ED. COMENTADA*, 2008.

⁵⁷⁷ *BÍBLIA SAGRADA – ED. COMENTADA*, 2008, pp. 1670-1671.

⁵⁷⁸ Ver também cat. 50.

Paixão. Esta conceção derivou, um pouco mais tarde, num tipo de representação que alude às *setes dores da Virgem*, dores que correspondem com as sete caídas de Cristo a caminho do Calvário, concretamente evocadas pela integração de sete espadas ou punhais na representação (Fig. 269).⁵⁷⁹

As representações de espadas, punhais ou facas neste contexto (*mater dolorosa*) constituem *alusões metonímicas*.⁵⁸⁰ Não deixam, nesse mesmo sentido, de ser simbólicas de uma *união em sofrimento* entre Virgem mãe e Cristo filho.

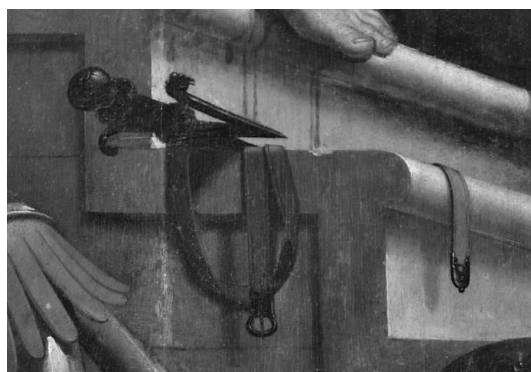


Fig. 267. *Detalhe de Ecce Homo*. Cristóvão de Figueiredo. c. 1520-30.
Sacristia da igreja de Santa Cruz de Coimbra. (cat. 208)



Fig. 268. *Virgem das Dores*. Quentin Metsys. 1509-11. Museu Nacional de Arte Antiga.



Fig. 269. *Calvário*. Mestre desconhecido. c. 1560. Museu de Alberto Sampaio. (cat. 219)

⁵⁷⁹ RÉAU, 1999-2002, vol. 2, pp. 116-117.

⁵⁸⁰ A aceção primordial do termo *metonímia* origina-se no domínio da gramática e é relativa à construção do sentido de uma frase: designa a «alteração do sentido natural dos termos, pelo emprego da causa em vez do efeito, do todo pela parte, do continente pelo conteúdo, etc., e vice-versa» (*DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA*, 2004, p. 1102). Em concreto, a *metonímia* reconhece-se pelo emprego de um termo em vez de outro com o qual estabelece uma relação de sentido ou algum tipo de afinidade. Por exemplo: uma *espada* trespassará a alma da Virgem = uma *grande dor* trespassará a alma da Virgem. A *causa* (espada) toma aqui a função de significar, senão mesmo de expressar, o *efeito* (grande dor).

Ora lidamos, também, no caso da espada representada na pintura de *Ecce Homo*, de Cristóvão de Figueiredo, com um tipo de *alusão metonímica* que não designa, simplesmente, a ampliação da narrativa, mas a continuação de um discurso através da interpretação textual, literária, da profecia de Simeão. Neste contexto, consideramos que a *metonímia* implica a figuração *alusiva* (textual) de uma situação extrínseca à ação em que se integra, a qual vem adensar o carácter simbólico do tema e do discurso.

A elaboração de *predições* e a descrição das suas concretizações, constituem estratégias fundamentais da revelação do divino que se verificam em toda a narrativa cristã; caracterizam a sua lógica e a sua retórica. Na pintura, a evocação de uma ligação entre a predição e a sua concretização, designa, também, o cumprimento dos desígnios de Deus.

Não obstante as considerações referidas acerca da espada enquanto evocação do sofrimento da Virgem, na pintura de Figueiredo existe, também, outro carácter alusivo e marcadamente simbólico daquele artefacto. Recordarmos uma passagem do evangelho de São Mateus (10: 34-39) segundo a qual Cristo afirmou: «Não penseis que vim trazer a paz à terra; não vim trazer a paz, mas a espada». Segundo os teólogos, a *espada* pode ser rigorosamente alusiva ao facto de Cristo representar, ele próprio, uma dissidência entre grupos de homens: «Jesus é “sinal de contradição” (Lc 2,34): não quer discórdias, mas escolhê-lo como Senhor exige necessariamente luta e tensão (Mq 7,6; Lc 12,52-53)».⁵⁸¹

4.5. Atributos

De acordo com a formulação de Chevalier & Gheerbrant, um atributo é «uma realidade ou uma imagem, que serve de signo distintivo a uma personagem, a uma colectividade a um ser moral».⁵⁸² No nosso contexto de estudo, focamos, mais precisamente, a imagem pintada de uma realidade reconhecível: artefactos e elementos naturais em inação.

A função mais usual e imediata do «objeto» enquanto atributo na imagem pictórica, mas também no contexto da representação teatral, define-o como um

⁵⁸¹ *BÍBLIA SAGRADA - ED. COMENTADA*, 2008, p. 1583.

⁵⁸² CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 12.

«elemento exterior destinado a caracterizar uma personagem».⁵⁸³ Essa caracterização comporta duas facetas: «Por um lado, precisa a *natureza*, o *papel* ou a psicologia da pessoa, por outro, permite identificar». O atributo desempenha um papel «não negligenciável», na medida em que procura suprimir os equívocos interpretativos de uma representação. O aspeto negativo do atributo é puramente artístico: a tendência de conduzir à «solução fácil».

Seguindo as linhas gerais que categorizam a função do atributo, conforme encontramos no *Vocabulaire d'esthétique* editado por Étienne Souriau, apresentaremos alguns exemplos do modo como os atributos auxiliam a interpretação das imagens. Faremos alusão ao modo como os «objetos de natureza-morta», que corporalizam os atributos, podem suscitar leituras mais ricas dos temas, quer do ponto de vista *narrativo*, quer do ponto de vista do entendimento do *discurso* da imagem pictórica.

Um *atributo individualmente sinalético* é, por exemplo, a representação de um artefacto ou elemento natural (podendo adotar certas características formais ou cor específica) que permite identificar ou caracterizar um santo. A razão porque o identifica e caracteriza, de um modo e não de outro, não decorre porém de uma convenção estabelecida arbitrariamente. Na origem de determinado objeto ou elemento natural, enquanto atributo de um santo, estão usualmente detalhes da sua «história ou lenda»,⁵⁸⁴ dos seus feitos em vida ou do seu martírio ou morte. Mas pode, também, existir uma relação direta com aspetos específicos e populares de um culto que os crentes prestam a determinado santo, tendo em vista um certo efeito de retorno.

Tomemos, como primeiro exemplo, uma pintura de Francisco de Campos intitulada *Santo Amaro, S. Bento e São Romão*.⁵⁸⁵ Trata-se de uma «imagem cultural representativa»⁵⁸⁶ na qual é possível constatar a preocupação do pintor, do ideólogo ou do comitente, com a explicitação de algumas «marcas» específicas dos santos representados. Apresentam-se três figuras de frente, em primeiro plano, cujas indumentárias e acessórios são bem distintos, já por si caracterizadores das atividades

⁵⁸³ SOURIAU, 2004, pp. 190-191.

⁵⁸⁴ Segundo Louis Réau, no tocante aos santos, estas duas palavras designam a mesma coisa, como aliás demonstra o sentido etimológico original do termo *lenda*: «a lenda de um santo, em sentido etimológico (*«lenda = história»*) é a história autêntica da sua vida e martírio, que devia ler-se na igreja para celebrar o seu aniversário» (Réau, 1999-2002, vol. 3, p. 7 - tradução nossa).

⁵⁸⁵ Cat. 306.

⁵⁸⁶ Seguindo a formulação de Dalila Rodrigues, trata-se de uma imagem «hierática», que rapidamente se compreende por oposição à «imagem narrativa» (história) - (RODRIGUES, 2010, p. 78).

dessas personagens. Além disso, as três figuras encontram-se identificadas por legendas, onde se firmaram, por duas vezes, em tamanhos diferentes, os nomes dos respetivos santos. Mais ainda, o pintor «vinculou» a cada figura, elementos acessórios ou artefactos particulares.

No que concerne aos santos representados nos extremos esquerdo e direito, Santo Amaro e São Romão, esses elementos encontram-se pousados no chão: respetivamente, um *par de pernas* e um *elmo de estilo romano* (Fig. 270-270a). A decisão de os integrar tem especial consideração pelos que não sabem ler. Mas, mesmo aos olhos daqueles que sabem ler, tais objetos enriquecem e ampliam o sentido da representação, evocando as especificidades de cada santo ou do seu culto.

Santo Amaro é o nome pelo qual São Mauro de Glanfeuil foi popularizado em Portugal. Sobre ele existem alguns dados históricos imprecisos, ou mesmo improváveis, sendo certo que se trata do monge beneditino nascido em Roma (c. 500 d. C.) que fundou o mosteiro de Glanfeuil.⁵⁸⁷ Réau dá-nos algumas informações importantes relativas ao culto deste santo, nomeadamente quando descreve que na Idade Média e posteriormente «era invocado para a cura da *gota*», uma doença caracterizada por sintomas de artrite aguda que muito frequentemente acomete partes do pé ou o tornozelo. O autor afirma, também, que «os *coxos* veneravam-no tal como os *gotosos*» e que, por algumas razões diretamente relacionáveis com a lenda do salvamento de Santo Plácido de um afogamento, «curava também as *câimbras*, a *rouquidão*, os *resfriados* e o *reumatismo*».

Segundo Réau, os objetos que geralmente funcionam como atributos de São Mauro são: «báculo abacial com voluta curvada para o interior; arado; escudo com *flores de lis* da orden beneditina; muleta (patrono de coxos e gotosos)». Todavia, nenhum destes elementos aparece na pintura portuguesa. Em seu lugar, somos presenteados com um *par de pernas* dispostas no chão, uma sobre a outra, numa espécie de «versão ligeira» dos quadros de *peças anatómicas* que Theodore Géricault realizou no início do século XIX.⁵⁸⁸

Ora, depois de elucidados alguns aspetos do seu culto, particularmente relacionados com a esperança na cura de doenças que afetam a locomoção, a presença do *par de pernas* não resulta estranha e torna-se, inclusive, mais literal, em comparação

⁵⁸⁷ RÉAU, 1999-2002, vol.4, pp. 387-388; vol. 5, p. 498.

⁵⁸⁸ Musée des Beaux-Arts, Rouen; Musée Fabre, Montpellier.



Fig. 270 - 270a. *Detalhes de Santo Amaro, S. Bento e São Romão*. Francisco de Campos. c. 1570.

Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 306)

com a hipotética integração de uma muleta. É evidente, neste caso, que o conjunto de pernas está diretamente associado à especificidade que o culto do santo tomou e ainda toma junto dos crentes. Neste sentido, é interessante transcrever duas curiosas notícias sobre a celebração do dia de Santo Amaro em diferentes localidades portuguesas:

«Porém o que atraía e atrai tão grande número de peregrinos, naquele dia, à capela de Santo Amaro [em Malhapão] é sem dúvida a fama dos seus milagres e da ajuda que Ele dispensa a quem a Ele recorre com suas orações, pedindo-Lhe saúde, principalmente saúde para suas pernas. Até se costuma dizer a quem se encontra em aflições para escapar de qualquer embaraço: “Pede pernas a Santo Amaro”».⁵⁸⁹

«A festa de Santo Amaro, hoje celebrada na Freguesia de Cerdeira, concelho do Sabugal, teve a particularidade de os romeiros cumprirem promessas com paus e tábuas que representam partes do corpo humano (...) “Venho pedir ao santo que nos ajude a nós e aos nossos filhinhos”, contou Palmira Lopes, enquanto que o homem disse que procurava cura para as dores nas pernas: “as pernas é que não me ajudam. Que Santo Amaro me dê umas perninhas boas”».⁵⁹⁰

Por seu lado, a representação de São Romão, e nomeadamente do elmo de estilo romano que o acompanha, é bastante empenhada na explicitação da identidade daquele homem no momento da sua conversão. O nome *Romão* constitui o aportuguesamento do latim *Romanus*, que designa, em português atual, *Romano*; mais precisamente, referimo-nos a «Romão de Antioquia».

«Soldado que se converteu ao assistir ao martírio de São Lorenzo, e que foi martirizado ele mesmo, em Roma, em 258. Arrancaram-lhe a língua, mas como continuava predicando, estrangularam-no na prisão. Barulas, um menino de sete anos a quem havia convertido ao

⁵⁸⁹ VIEGAS, 2004.

⁵⁹⁰ RODRIGUES & BARBEIRA, 2010.

cristianismo, foi degolado na mesma ocasião (...) Tem como atributo a *lingua arrancada* ou a cabeça, que leva na mão». ⁵⁹¹

Esta descrição adequa-se na perfeição a uma pintura de Francisco de Zurbarán realizada para a igreja de San Román em Sevilha, em 1638 (atualmente conservada no Art Institute of Chicago), contudo, não encontramos na respeitável obra de Réau qualquer referência aos atributos que se verificam na pintura portuguesa que mencionamos. Esta, manifesta apenas, e em especial, o interesse do pintor no tratamento da exuberante indumentária de estilo romano, sem dúvida de grande beleza e valor artístico. O elmo pousado, em inação, cuja expressão bélica sai reforçada pela intensidade agressiva da sua decoração frontal, que parece representar, de forma estilizada, a cabeça de um leão a rugir, reforça a atitude contraditória do soldado, que não obstante o facto de ainda envergar aquela indumentária e segurar a espada, se encontrar já absorvido pela leitura de um livro que agarra com a mão oposta, certamente os evangelhos. É interessante constatar, na representação desta figura e dos seus adereços, a sugestão de uma passagem da atividade bélica à contemplação espiritual e, por conseguinte, de uma vida ativa (guerreira e vil) a uma vida contemplativa (ascética e intelectual).

Todavia, se enveredarmos por uma interpretação da emblemática da *cabeça de leão decorativo* (note-se que a identificação não é categórica), teremos de ponderar uma dupla aceção desse elemento quando integrado no elmo pousado:

«In general, the lion is the emblematic of strength, majesty, courage, and fortitude. Legendary natural history states that young lions are born dead, but come to life three days after birth when breathed upon their sire. Thus, the lion has become associated with resurrection, and is the symbol of Christ, the lord of life». ⁵⁹²

Bem categórica e tradicional, em termos europeus e nacionais, como atestam surpreendentes afinidades entre algumas obras (Fig. 271, 272), é a presença do leão deitado, das vestes cardinalícias pousadas e/ou da caveira no tema *São Jerónimo no deserto* ou, talvez mais corretamente, *São Jerónimo numa região selvagem*. ⁵⁹³ De

⁵⁹¹ RÉAU, 1999-2002, vol. 5, pp. 141.

⁵⁹² FERGUSON, 1961, p. 21.

⁵⁹³ A tipologia das paisagens a que normalmente temos aceso assim o atesta, conforme se pode constatar em algumas pinturas portuguesas (cat. 342-346) e estrangeiras (por exemplo: de Bernardino Pinturicchio - 1475-80 – The Walters Art Museum; ou Mestre do sul da Holanda, 1520 - Kunsthalle Hamburg). A classificação da pintura de Pinturicchio

particular interesse e beleza, na pintura portuguesa, os exemplares de Frei Carlos (atr.) (Fig. 271) e do designado Mestre dos Arcos (Gregório Lopes?) (Fig. 273), são obras simplesmente intituladas *São Jerónimo*.

São Jerónimo foi um dos quatro grandes doutores da Igreja Latina; retórico consumado e poliglota responsável pela primeira tradução da Bíblia para latim, designada *Vulgata*.⁵⁹⁴ Foi ordenado padre em Roma, mas levou uma vida repartida entre o estudo/ensino, a escrita e as práticas ascéticas. Durante aproximadamente três anos (375-378 d. C.) retirou-se no deserto da Síria levando uma vida de *anacoreta*. Durante esse período, São Jerónimo dedicou-se, por um lado, à oração e à produção de textos litúrgicos, a fim de alcançar, através da contemplação, um estado de graça e pureza da alma, por outro, tornou-se um penitente, afastado do convívio humano, procurando expiar os seus pecados por meio da meditação e de práticas de *mortificação corporal*.

O *atributo* mais característico e constante deste santo é um leão, normalmente representado em descanso. Reporta-se diretamente à lenda onde se diz que terá *domesticado* o animal após lhe ter extraído um espinho da pata quando este se abeirou, coxeando, de um mosteiro em Belém.



Fig. 271. *São Jerónimo*. Frei Carlos (atr.). c. 1525. Fundação Abel e João Lacerda – Museu do Caramulo. (cat. 344)



Fig. 272. *São Jerónimo*. Mestre desconhecido (Southern Netherlandish Artist). 1520. Kunsthalle Hamburg.

está de acordo com a tipologia da paisagem – *Saint Jérôme in the Wilderness* (The Walters Art Museum – <http://art.thewalters.org/detail/18980>) – apesar de o tema se reportar ao episódio do exílio do santo no deserto da Síria.

⁵⁹⁴ Vulgata, do latim *vulgātu*, «divulgado» - a primeira tradução da Bíblia para o latim foi impressa pela primeira vez no século XVI (*DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA*, 2004, p. 1736).

Segundo George Ferguson, as vestes *cardinalícias* de cor «carmim» que recorrentemente aparecem nas representações do santo (um chapéu e/ou uma capa), das quais a referida pintura de Frei Carlos dá uma perfeita imagem, são um anacronismo que se justifica pelo facto de, no períodos iniciais da Igreja, os padres de Roma terem as mesmas funções que mais tarde recaíram sobre os cardeais.⁵⁹⁵

Na pintura de Frei Carlos, as vestes *cardinalícias* encontram-se pendentes numa árvore «descarnada», em sinal de despojamento, declarando que estão «abandonadas as prerrogativas da hierarquia da Igreja».⁵⁹⁶ No fundo, este detalhe é afirmativo de um tipo de prática meditativa e ascética que dispensa intermediários na comunicação com Deus, excetuando a Virgem, Cristo ou os Santos. Aliás, durante o século XVI, esse princípio associava-se a outros exercícios ascéticos, que contemplavam práticas de mortificação corporal e de auto-flagelação, com os quais as representações de São Jerónimo em penitência correspondiam.⁵⁹⁷

Conhece-se a origem principal dos atos de auto-flagelação de São Jerónimo: «apesar dos seus jejuns e mortificações, estava obcecado por sonhos lascivos de danças de raparigas nuas».⁵⁹⁸ A resposta a esse «tormento» foi frequentemente figurada, mediante a representação da pedra, com a qual golpeia o peito, e, em outras pinturas, pela inclusão, logo abaixo da caveira, de um *chicote rabo-de-gato*, feito de corda fina com nós (semelhante ao que apresentamos na Fig. 274). Este é um instrumento que se destina a ser lançado repeditamente sobre os ombros, para ferir parte das costas, durante as práticas de mortificação corporal.

Estamos perante um objeto que, funcionando como sinal da identidade do santo em causa, nos informa, ainda, sobre os seus traços psicológicos, procurando caracterizar a sua atitude moral e modo de busca espiritual. Esta atitude também se materializa numa outra representação de *São Jerónimo* atribuída a Gregório Lopes (Fig. 275), neste caso

⁵⁹⁵ FERGUSON, 1961, pp. 124-125.

⁵⁹⁶ FRANCO & GOUVEIA, 2003, p. 100.

⁵⁹⁷ É bem conhecida a ligação entre a lenda de São Jerónimo e a *práxis* da *devotio moderna*, amplamente difundida e acolhida no século XVI (FRANCO & GOUVEIA, 2003, pp. 100-101). O *Liuro chamado Stimulo de amor diuino / tirado do que fez Sam Bõaue[n]tura*, traduzido para português e publicado em Portugal em 1550, dá-nos uma boa imagem da importância do sofrimento pessoal, em privado, para a ilusão de uma comunicação direta com Deus; eis um breve exemplo: «faze huas disciplinas nam muito aþperas/ne muito brandas/r em logar secreto te açouta rijo / nã perdoando a teu corpo/ atee q fentas be há door: r entã como fentires aqlla door: enderefça teu pesameto a Crifto padecendo» (BOAVENTURA, 1550, p. B ii).

⁵⁹⁸ RÉAU, 1999-2002, vol. 4, p. 142.



Fig. 273. *Detalhe de São Jerónimo. Mestre dos Arcos (Gregório Lopes?).* 1530-50.
Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 345)

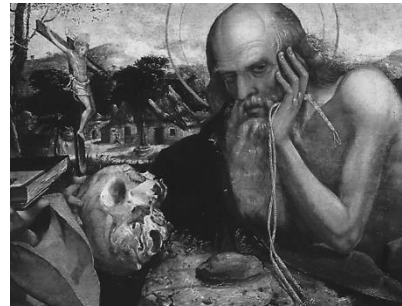
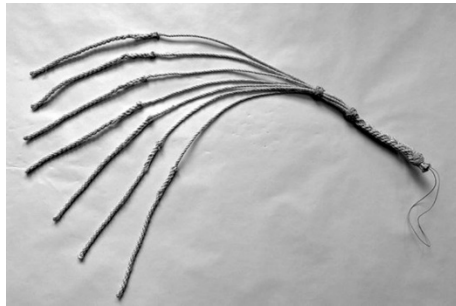


Fig. 274. *Chicote de rabo-de-gato de cordas com nó.*

Fig. 275. *Detalhe de São João Baptista e São Jerónimo. Gregório Lopes (atr.).* c. 1530.
Centro de Apoio Social de Runa.



Fig. 276. *Detalhe de Morte de São Francisco Xavier na Ilha de Sanchoão. André Reinoso.* c. 1619.
Sacristia da Igreja de São Roque, em Lisboa. (cat. 334)

Fig. 277. *Detalhe de Êxtase de Santa Maria Madalena. Domingos Vieira Serrão.* 1º terço do século XVII.
Câmara Municipal de Tomar – Sede da Região de Turismo. (cat. 355)

pela associação de uma pedra pousada diante de si com alguns elementos que segura nas mãos: um pequeno chicote de corda e uma caveira sobrepujada por um crucifixo.

Podemos constatar a presença do chicote em outras duas pinturas, já nos inícios do século XVII, que representam os temas da *Morte de São Francisco Xavier na ilha de Sanchoão* (Fig. 276) e o *Extase de Santa Maria Madalena* (Fig. 277). São dois temas que também remetem para o isolamento meditativo das personagens retratadas, dentro dos quais se reconhece a mesma função sinalética dos artefactos incluídos.

Para Louis Réau, a «*Magdalena na Santa Gruta*» é o «equivalente feminino» da meditação de São Jerónimo. Também a pintura de Santa Maria Madalena, de Domingos Vieira Serrão (fig. 277), integra uma «natureza-morta» que, à semelhança da pintura do Mestre dos Arcos, inclui, além do referido chicote, uma caveira, um livro, um recipiente com tampa e o que parece ser duas pequenas flores dilaceradas. Em rigor, de todos estes elementos, o recipiente de perfume tem sido considerado o mais característico signo distintivo de Maria Madalena. Consideração que decorre do facto da santa ter vertido sobre a cabeça de Cristo, ou aplicado nos seus pés, um «perfume de nardo puro» bastante dispendioso, conforme se descreve nos Evangelhos.⁵⁹⁹ Se a caveira tem sido considerada na iconografia de Santa Maria Madalena, a essa consideração subjazem, em rigor, razões especialmente relacionadas com a penitência propriamente dita e não com a singular história da santa.⁶⁰⁰ Podemos afirmar, de acordo com as afinidades que se verificam entre a pintura de Domingos Vieira Serrão, do Mestre dos Arcos e de Gregório Lopes, que, no seu conjunto, a caveira, o chicote e o livro configuram, mais corretamente, o *atributo da penitência*.

Se, por um lado, a referida «natureza-morta» inclui objetos ou elementos naturais que comportam, individualmente, uma força simbólica, por outro, a capacidade de sinalizar uma prática ascética advém diretamente do facto de incluir os próprios objetos que usualmente nela participam. Ou seja, alguns objetos estão representados pelo seu uso específico e primordial: o livro pela leitura e o chicote pela auto-flagelação. Por seu lado, a presença da caveira vem «unificar» os objetos numa atmosfera reflexiva típica da *melancolia saturnina*. Significa que ela convoca, para a situação representada, um estado psíquico de «contemplação das verdades mais secretas

⁵⁹⁹ O episódio é relatado em três evangelhos: Mateus 26:6-13; Marcos 14:3-9; João 12:1-8. Não são concordantes no facto do perfume ser aplicado na cabeça; o evangelho de João refere que Maria Madalena ungiu os pés enxugando-os, posteriormente, com o próprio cabelo.

⁶⁰⁰ RÉAU, 1999-2002, vol. 5, p. 496; vol. 4, p. 145.

e mais profundas».⁶⁰¹ Admite-se, assim, que pela inclusão deste «ingrediente» simbólico na «natureza-morta-atributo», se atinge a plena caracterização psíquica das «personagens» retratadas.

Podemos considerar que a integração de «arranjos de natureza-morta» nas composições com figuras pode, em certos casos, interpretar-se como atributos. Bastante elucidativo e direto, a este respeito, é o *arranjo* que encontramos na pintura da *Conversão de São Mateus*, da autoria de Pedro Vieira. Sobre uma bancada, colocada diante da figura do santo, dispõem-se um livro, várias moedas e o que, possivelmente, podemos identificar como um tinteiro ou recipiente cilíndrico (Fig. 278). A ligação entre as coisas e a figura é óbvia, uma vez que Pedro Vieira «retratou» o momento de conversão de um cobrador de impostos, neste caso propositadamente colocado junto de objetos característicos dessa atividade: dinheiro e livro de assentos.⁶⁰²

Mediante este exemplo, apuramos que o atributo pode ser *genérico* ou *específico*, pois sinaliza tanto o *cobrador de impostos* como, dentro da narrativa cristã, assinala, diretamente, São Mateus. De forma análoga, as vestes cardinalícias, a respeito da representação de *São Jerónimo*, antes de serem reportáveis ao despojamento do santo são sinais distintivos dos cardeais, como as mitras que acompanham os «retratos» de Santo Agostinho,⁶⁰³ de *São Bartolomeo dos Mártires*,⁶⁰⁴ de *São Bento ou São Boaventura*,⁶⁰⁵ ou de São Brás no quadro da sua «degolação».⁶⁰⁶

O conjunto de mitras, tearas, báculo, livros e outros objetos que se amontoam sobre um almofada, na parte inferior central da pintura intitulada *São Bento dá a regra aos monges e monjas*, realizada em finais do século XVI e conservada na igreja da Luz de Carnide, em Lisboa (Fig. 279),⁶⁰⁷ constitui, evidentemente, uma soma de atributos genéricos que definem a agremiação de todas as comunidades cristãs. Esta é uma pintura que configura a exaltação de Santo Benedetto da Nórcia (verdadeiro nome do

⁶⁰¹ TEIXEIRA, 2012, p. 151.

⁶⁰² Mateus 9:9; 10:3. Ver *BÍBLIA SAGRADA – ED. COMENTADA*, 2008.

⁶⁰³ Cat. 299.

⁶⁰⁴ Cat. 307.

⁶⁰⁵ Cat. 308.

⁶⁰⁶ Cat. 316.

⁶⁰⁷ A imagem que apresentamos (Fig. 279) constitui-se por duas fotos com pontos de vista distintos, dado que a presença de uma estátua em frente à pintura não possibilitou melhor enquadramento do pormenor.

designado São Bento de Núrsia), monge fundador da ordem dos beneditinos e criador de um dos mais importantes regulamentos da vida monástica.⁶⁰⁸

Também as coroas que se encontram nas representações do tema *Adoração dos Reis Magos*, podem interpretar-se como atributos de carácter genérico.⁶⁰⁹ Tais artefactos adquirem, efetivamente, formas variadas e integram-se em outros elementos como chapéus ou turbantes, sendo neste último caso «revestidos» de um maior exotismo. Com efeito, poderíamos questionar se existe alguma relação entre um determinado exemplar e uma determinada área geográfica. Tem sido sugerido que a representação dos três reis magos pode, em alguns casos, ser tomada enquanto representação das «três idades da vida» assim como das «três partes do mundo».⁶¹⁰ Parece-nos, portanto que, antes de identificar um indivíduo específico, é plausível que a integração da coroa designe, mais abrangentemente, um conceito de rei de uma das três partes do mundo conhecidas antes do «descobrimento» das Américas.

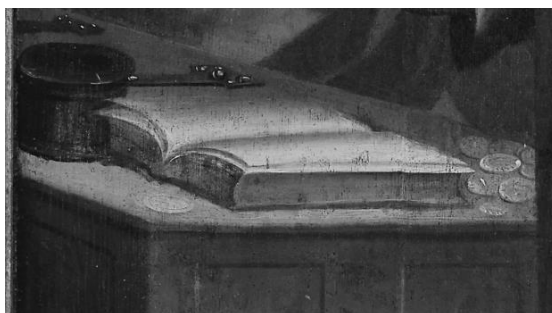


Fig. 278. *Detalhe de Conversão de São Mateus*. Pedro Vieira. Finais do século XVI.
Museu Municipal Carlos Reis – Torres Novas. (cat. 357)

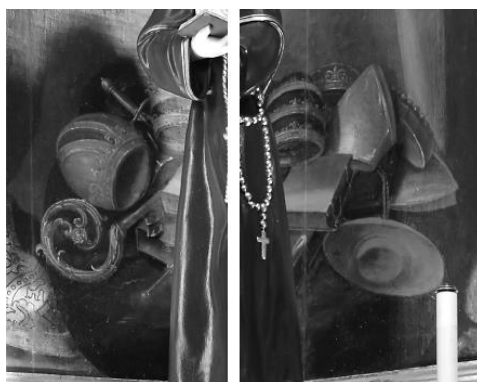


Fig. 279. *Detalhe de São Bento dá regra aos monges e monjas*. Mestre desconhecido. Finais do século XVI.
Igreja da Luz de Carnide, em Lisboa. (cat. 309)

⁶⁰⁸ FERGUSON, 1961, pp. 107-108; RÉAU, 1999-2002, vol. 3, p. 196.

⁶⁰⁹ Cat. 138-142, 147, 151-153, 156, 158-159, 161-166.

⁶¹⁰ RODRIGUES, 2007, p. 50.

Como exemplificação final da função de atributo genérico, é importante lembrar o conjunto de três pequenas «naturezas-mortas» que se integram na portada do *Compromisso da Irmandade de São Lucas* (Fig. 280). São detalhes de uma representação, mais abrangente, de uma estrutura arquitetónica com frontão e colunas laterais decoradas, cuja parte central se dedica à representação do tema *São Lucas pintando a Virgem*. A parte inferior é reservada à integração de três *arranjos* de objetos em nichos próprios. Segundo José Alberto Seabra Carvalho, a iluminura

«alude talvez metaforicamente ao “templo da pintura”, inscrevendo ao centro de um retábulo-portal o Evangelista no tradicional labor de pintar a imagem romana de Nossa Senhora do Pópulo, que lhe estava atribuída. Além disso, como bem notou Moura Sobral (1994, p.121), S. Lucas encontra-se também representado como escritor, no painel em grisalha que decora o frontão, e as bases das colunas ostentam de um lado um tinteiro e, do outro, uma paleta. Este explícito desdobramento da dupla condição do Evangelista sugere uma identificação nobilitante da pintura em termos de antiguidade de liberalidade, ou, por raciocínio analógico, das imagens com a retórica».⁶¹¹

No tocante às «naturezas-mortas» integradas, Seabra de Carvalho evidenciou a função de atributo a que correspondem, tornando claro que se revestem de um carácter *emblemático*, na medida em que correspondem, também, à argumentação do carácter *liberal* da pintura e, consequentemente, à valorização intelectual e social dos pintores.⁶¹² Essa argumentação demarca-se, plasticamente, pela inclusão dos instrumentos do pintor no nicho central, que se encontra revestido por um rico marmoreado, indicando, nitidamente, a dignidade do espaço que os acolhe.



Fig. 280. Detalhe do Frontispício do *Compromisso da Irmandade de São Lucas*.
Eugénio de Frias Serrão. 1608. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 29)

⁶¹¹ CARVALHO, 1995c, p. 435.

⁶¹² SERRÃO, 1983; SERRÃO, 1986, pp. 38-42.

Note-se, que a «natureza-morta» da parte central assume especial destaque em relação às laterais, para funcionar, do ponto de vista plástico, como contraponto e complemento da representação do evangelista que Eugénio de Frias Serrão realizou em *grisalha* e integrou em cima, no frontão.

4.6. As coisas enquanto símbolos

«Na sua origem, o símbolo é um *objecto dividido em dois*, fragmentos de cerâmica, de madeira ou de metal. Duas pessoas ficam, cada uma delas, com uma parte: o hospedeiro e o hóspede, o credor e o devedor, dois peregrinos, dois seres que se vão separar durante muito tempo... Ao juntarem as duas partes, reconhecerão mais tarde os seus laços de hospitalidade, as suas dívidas, a sua amizade. Os símbolos foram também, para os Gregos da Antiguidade, sinais de reconhecimento que possibilitavam aos pais reencontrar os filhos abandonados. (...) O símbolo separa e une, comporta as duas ideias de separação e de reunião; evoca uma comunidade, que foi dividida e que pode refazer-se. Todo o símbolo comporta uma parte de *signo partido*; o sentido do símbolo revela-se no que é ao mesmo tempo ruptura e ligação das duas partes separadas».⁶¹³

Como vemos, «o símbolo tem como base o plano do objeto» mas ele «só existe no plano do sujeito».⁶¹⁴ O «plano» do objeto é material, tangível e passível de ser circunscrito, e o do sujeito é imaterial, incorpóreo ou, mais precisamente, psíquico, afetivo e intelectual. Enquanto *símbolo*, o objeto tem um valor expressivo, mas é um valor que só reconhece quem participa de uma «certa visão» das coisas. Caso contrário, o objeto, ou a sua representação, é apenas um objeto, ou só a sua representação.

«La présence des symboles dans des œuvres d'art place donc ces œuvres sur un double plan, celui du symbole comme être sensible, et celui des êtres spirituels qu'il évoque ; on ne peut donc saisir la richesse de ces œuvres que si on y est sensible à cette dualité. Une *vanité* n'est pas seulement une nature morte, la *Melencolia* de Durer ne s'entoure pas d'un simple bric-à-brac d'outils ou d'instruments; il fait partie de l'essence même de l'œuvre que le sensible y soit comme transparent et laissant entrevoir des réalités autres supérieurs et plus profondes».⁶¹⁵

Como nota Gérard Legrand, a noção de *símbolo* na psicanálise convoca justamente o seu sentido original, na medida em que lembra a «força do elo, que na

⁶¹³ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 16.

⁶¹⁴ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 17.

⁶¹⁵ SOURIAU, 2004, p. 1327.

imaginação inconsciente, une como que duas faces da mesma medalha, a casa com o corpo feminino (por exemplo)». ⁶¹⁶ Na arte, e em particular nas imagens da pintura religiosa, o uso do *símbolo* comporta a «força do elo» entre o Homem e o espiritual, força que se alimenta do afeto, da imaginação, da vontade, do desejo, da reflexão, da admiração e das experiências profundas da alma.

Na mente do cristão, Cristo é toda a *potencialidade* de *re-união* e *re-conciliação* com Deus. Ou seja, Cristo é um SÍMBOLO por excelência. É, também, a forma passível de ser circunscrita, do que não se pode circunscrever, a figura do que não tem contorno, nem forma nem definição: Ele é o Invisível que «veio» através do visível, o Incorpóreo consubstanciado no corpo, o Indizível através da palavra. Como representação sensível, o *símbolo* evoca, por analogia ou contiguidade, o ser espiritual.

De acordo com Anne Souriau, na obra de arte o *símbolo* procura tornar manifesta e evidente «uma presença latente mais elevada do que o objeto sensível», veiculando «uma mensagem irreduzível a uma simples transcrição»; razão pela qual o símbolo não deve confundir-se com um mero *signo* ou *acessório sinalético*.

«Christian man, in his quest for God, attached to well-known words, actions, or things, a mystical or spiritual meaning. In this manner divine truth is recognized and a deeper insight is given to man's ability to understand God's presence in all creation (...) The sign and the symbol, particularly those most common in the realm of human experience, were given a Christian a spiritual meaning». ⁶¹⁷

De facto, o *símbolo* só se aplica à imagem da pintura cristã na medida em que se aplica à «leitura» cristã do mundo. Mas, provavelmente, não será correto afirmar que a pintura renascentista não traz novidades a esse «sistema simbólico», como Ferguson nos sugere. ⁶¹⁸ Na verdade, a pintura oferece-lhe uma imagem, uma representação possível à qual subjaz, inevitavelmente, a ideia de *símbolo* enquanto mediador sensível do espiritual. Na pintura cristã, a representação sensível não deixa de ser uma contingência da manifestação espiritual. Nesse sentido, e de acordo com uma leitura meta-fenomenológica da pintura, «o olhar escava e procura superar a forma e a imagem para se reunir à força»; ⁶¹⁹ mas não pode prescindir dessa base concreta.

⁶¹⁶ LEGRAND, 1991, p. 346.

⁶¹⁷ FERGUSON, 1961, p. 8.

⁶¹⁸ FERGUSON, 1961, pp. 8-9.

⁶¹⁹ GIL, 2005, p. 55.

Devemos considerar uma diferença no modo como alguns artefactos adquiriram uma simbologia, em relação aos elementos naturais. Se a simbologia de certos artefactos, nomeadamente as vestimentas e objetos religiosos, segundo Ferguson, surgiu através do progressivo «uso, associação e identificação na mente do cristão, à medida que atribuía significado simbólico a essas coisas», a simbologia dos elementos naturais, parece ter emergido naturalmente de forma definitiva.⁶²⁰ Mas isto não significa, necessariamente, que a simbologia das coisas trata de uma invenção genuína de raiz cristã, como veremos.

Por elementos naturais designamos todos os constituintes da natureza, vivos e não vivos, considerando, também, os efeitos sensíveis do mundo natural, muitas vezes determinados pelas substâncias, pela matéria e pela cor. Por artefactos designamos todos os produtos de indústria humana que implicam a transformação da natureza no seu estado espontâneo, quer se obtenha, ou não, proveito de alguns dos seus efeitos.⁶²¹

No estudo sobre a *Iconografia da Natureza da Paisagem na Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI*, Sónia Azambuja conclui que «a simbologia das espécies de flora e fauna está intimamente ligada à sua essência», isto é, naturalmente relacionada com a experiência que «temos» dessas coisas; considerações que aparecem em sintonia com as profusas passagens bíblicas que a autora cita.

«O sentido simbólico das plantas e dos animais, que cada época histórica-artística lhes atribui, advém essencialmente da sua própria natureza. Uma planta como a açucena transmite naturalmente uma simbologia positiva, ao passo que uma espécie como o cardo é tradicionalmente associada ao sofrimento por ser espinhoso. Em relação aos animais, também se aplica o mesmo princípio: o cão, animal doméstico extremamente leal ao Homem, é símbolo de fidelidade, e a serpente, devido a perigo da sua mordedura venenosa, é símbolo do perigo e do mal, significado este que foi acentuado no Génesis».⁶²²

Mediante esta atitude, o olhar que lançamos sobre algumas obras, como por exemplo, a iluminura que se apresenta no *frontispício do livro 3 de Odiana*, pertencente à célebre *Leitura Nova*,⁶²³ permite observar um discurso eminentemente teológico. Sem querer explorar afincadamente todo o seu significado, o que certamente nos tomaria

⁶²⁰ FERGUSON, 1961, p. 9.

⁶²¹ ALCOFORADO, 1970.

⁶²² Este assunto é tratado por Sónia Azambuja em diferentes pontos da obra citada (AZAMBUJA, 2015, pp. 82, 86, 369-370).

⁶²³ Cat. 18.

grande número de páginas, podemos pelo menos perceber, em alguns detalhes, o argumento de Azambuja. Na iluminura da tarja, temos acesso a um conjunto de flores, e alguns morangos silvestres, entre os quais, e sobre os quais, pousam insetos (Fig. 281). Nos cantos da tarja, estão também representados quatro pavões, embora estes numa escala desfasada dos restantes elementos. Não é necessário possuir muita perspicácia e conhecimento para identificar a existência de seres normalmente considerados nefastos e outros considerados amistosos ou que suscitam a simpatia humana. Tomemos como exemplo a oposição entre as moscas e as borboletas, que na parte central inferior pousam sobre um lírio azul/violeta (Fig. 281).



Fig. 281. *Detalhe do frontispício do livro 3 de Odiana - Leitura Nova*. Iluminador não identificado. 1502-08.
Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (cat.18)

Naturalmente, a mosca é considerada um animal nefasto: a experiência lembra-nos que é um inseto atraído pela porcaria e pela putrefação, por isso, imediatamente encarado como portador da pestilência, a sua simbólica é precisamente esta. Quanto à borboleta, trata-se de um inseto que suscita a simpatia do ser humano pela sua beleza e por acompanhar o florescimento da natureza, alimentando-se do néctar das flores. O conhecimento dos processos de metamorfose que esta criatura atravessa, como que «renascendo» da sua crisálida na aparência de um ser distinto, «radiante», que se move no ar, adquiriu um especial significado a que se associa a simbólica do ciclo crescimento/morte/ressurreição e, mais especificamente, a ressurreição de Cristo. Ora, de repente, de um manifesto cenário decorativo de grande beleza pictórica, passamos ao cenário de uma disputa simbólica entre o bem e o mal, sobre as flores que, aqui, talvez possam designar, genericamente, o ser humano, ou mais especificamente a sua alma.⁶²⁴

⁶²⁴ Este tipo de detalhes teve, mais tarde, exploração por parte de Osias Beert (*Natureza morta com cerejas frescas e morangos em taças de porcelana*, 1608, Staatliche Museum – Berlin), Balthasar van der Ast (*Cesta com frutos*, c. 1632, Staatliche Museum - Berlin) ou Jan Van Kessel (*Flowers and insects*, c.1650, The Ashmolean Museum - Oxford). Sobre os assuntos deste parágrafo ver: FERGUSON, 1961, pp. 18, 13; SCHNEIDER, 1999, pp. 97, 122, 198.

Pois, «a flor apresenta-se muitas vezes como um figura-arquétipo da alma, como um centro espiritual», cujo significado se poderá especificar mais profundamente de acordo com a sua cor, «que revela a orientação das tendências psíquicas».⁶²⁵ A flor mencionada, um lírio (*iris*) que se apresenta em azul celestial mas também violeta nas pétalas inferiores, encontra-se ladeada por dois cravos de cor carmim, ou vermelho escuro, sugestivos da cor do sangue. Como refere Chevalier, o violeta é a «cor da temperança, feita de uma proporção igual de vermelho e de azul (...) a cor do apaziguamento na qual se adoça o ardor do vermelho». O violeta caracteriza as vestes dos bispos, encarregados de «guardar os seus rebanhos», e é a cor do semiluto, utilizada na quaresma, pois evoca «não a morte enquanto estado, mas a morte enquanto passagem».

O processo de «simbolização» cristã da natureza é objecto de reflexão por parte de Frey Isidoro de Barreira, concretamente no prólogo de uma importante publicação de 1622, com o título *Tractado da Significaçoens das Plantas, Flores e Fructvs que se referem na Sagrada Escripura*. Importa transcrever uma secção inicial.

«A experiencia das coufas, foy a que defcobrio a natureza dellas, & dos efeitos que vio, appropriou a muitas, fignificados que tem. Os das plantas daqui tiueram fua origem, ainda q os mais delles nam foram tam defcubertos, por induftria humana, como sabedoria divina: porq quando ehta em diversos lugares da fagrada Efcryptura fala de plâtas e flores, mais quer q por ellas fe entendão as fignificaçoens q tem, q as palavras q foam. Donde quando Deos dizia ao pouo Iudaico, q lhe auia de dar a comer Abfnthio, erua muito amargofa, mais queiria fignificar as marguras q a effe pouo por fua ingraticoes auia de dar; que o Abfnthio, ou Lofna q lhe ouueffe de fazer comer (...) Dizer o diuino Efpofa q he Lirio dos valles, & não Crauo, Rofa ou outra flor, q a terra cria: bem fe deixa ver, q pera fe comparar ao Lirio achou nelle virtudes, & excellencias, q a outras flores não deu (...) Pello que as fignificaçoens, que as plantas tem, do Ceo as tem, & nam dos homens».⁶²⁶

É importante sublinhar as primeiras linhas deste prólogo, onde o autor assinala o papel fundamental da «experiência das coisas» e dos «efeitos», a partir do qual se suscitam, naturalmente, múltiplos significados ao crente. Salientamos, contudo, que todas as dimensões da «experiência» e dos «efeitos» do mundo natural são acolhidas pelo cristão na profunda convicção de estas terem sido «moldadas» por Deus e, dessa forma, possuírem a expressão que Ele designou que fosse percebida pelo Homem.

⁶²⁵ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 330.

⁶²⁶ BARREIRA, 1622, Prólogo.

A consideração de que a simbologia dos elementos naturais é mediada pela experiência comum é, ainda, alimentada por certas correspondências entre a simbologia cristã e a simbologia profana da natureza, que já existia, por exemplo, na Grécia ou na Roma antiga. Aliás, ao longo da sua obra, Barreira apoia-se regularmente nos comentários de *autores clássicos* (Plutarco, Séneca, Sócrates, Plínio, Virgílio, Aristóteles, Demóstenes, Cícero, etc.), para exprimir os significados que algumas espécies de flora já conheciam desde tempos ancestrais. Porém, a simbologia de diversas espécies parecidas, não dispensa um bom grau de convenção interpretativa e, com efeito, não dispensa uma aprendizagem; o símbolo torna-se *código*, facto que a simples publicação do citado *Tractado da Significaçoens das Plantas, Flores e Fructvs* confirma.

No tocante aos artefactos é possível, também, verificar que o seu significado pode estar relacionado com a sua essência funcional, formal e mesmo material ou com a sua cor (muito embora, estes dois últimos aspetos possam estar relacionados com a significação dos elementos naturais). O significado e valor que nas Sagradas Escrituras se confere a certos artefactos, como o *vaso*, por exemplo, justifica-se com a sua funcionalidade e natureza intrínseca. Como tal, o significado simbólico do vaso corresponde ao seu valor utilitário e definição comum.

Dediquemos a nossa atenção sobre o típico *vaso ou jarra com açucenas*, conjunto habitual na pintura do tema da *Anunciação/Encarnação*. Este é um exemplo importante, na medida em que, por um lado, aufere um profundo carácter simbólico e, por outro, exprime a junção de um artefacto com um elemento natural.

Numa apreciação geral, o conjunto tende a ser «lido» como um só elemento, e neste caso como um signo distintivo da *Virgem* e do tema da *Anunciação/Encarnação*. Luís Casimiro, aborda a presença da *jarra* ou do *vaso* na relação direta com aquilo que sustenta – as *açucenas* – e nota que este tipo de conjunto se situa muitas vezes entre a Virgem anunciada e o Anjo anunciador, «como forma de separar os respetivos universos em substituição da coluna ou de outro elemento».⁶²⁷ A simbólica da jarra deriva do «significado geral das flores, como alusão ao tempo primaveril em que teve lugar a *anunciação*». Este tipo de consideração tem sido usual; mas será satisfatório?

Estamos perante dois tipos de elementos que podem ter uma «leitura» própria e uma simbólica distinta, embora eles sejam facilmente relacionáveis; o que permite

⁶²⁷ CASIMIRO, 2008-2009, p. 165.

perceber por que razão se articulam de forma tão perfeita construindo uma analogia da *conceção* divina.

Compreender a dimensão simbólica do *vaso* ou da *jarra* implica considerar as suas várias dimensões: funcional, morfológica e matéria; as referências Bíblicas e o uso histórico do seu simbolismo. Quanto à *açucena*, devemos também considerar a vertente biológica, morfológica e a aparência visual, bem como as referências literárias e o uso do seu simbolismo.

Um *vaso* caracteriza-se por ser um «objeto côncavo cuja cavidade serve para conter substâncias líquidas ou sólidas»; trata-se de um recipiente muitas vezes feito de barro que serve para cultivar plantas. Entre outros sentidos específicos, que pode tomar na anatomia (órgão tubular) ou na religião (píxide), é curioso verificar que um dos sentidos figurados que adquire, na gíria popular, é *vagina*. Em rigor, conceptual e funcional, um *vaso* é definido, interpretado e usado como um *recetáculo*.⁶²⁸ Por *jarra* designa-se, também, um recipiente semelhante. Mas, neste caso, tem como primeira utilização a sustentação de flores, pelo efeito decorativo, ou de contenção (água ou vinho), assim adquirindo a característica de possuir uma asa e um bico que serve de condutor ao líquido no ato de verter; pode, neste caso, chamar-se *jarro*.⁶²⁹ A distinção conceptual e formal existe (Fig. 282-283), mas cremos que o seu uso e significado, neste contexto de estudo, será idêntico.



Fig. 282. *Vaso de porcelana com açucenas – detalhe de Anunciação*. Garcia Fernandes. c- 1535-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 84)



Fig. 283. *Jarro com açucenas – detalhe de Virgem da Anunciação*. Mestre desconhecido (neste caso também designado «Mestre Delirante de Guimarães»). 1510-30. Museu de Alberto Sampaio. (cat. 67)

⁶²⁸ *DICIONÁRIO DA LINGUA PORTUGUESA*, 2004, p. 1701.

⁶²⁹ *DICIONÁRIO DA LINGUA PORTUGUESA*, 2004, p. 1701.

Como é natural, existem vasos e jarras fabricados em diferentes materiais e formas, sobretudo no nosso tempo, em que a proliferação dos materiais sintéticos oferece amplas possibilidades. Mas, durante os séculos XV e XVI, pelo menos mediante aquilo que afirmam os historiadores e mediante o que se pode constatar nas pinturas antigas, os vasos e jarras existentes em Portugal eram maioritariamente fabricados a partir de materiais argilosos, podendo ser vitrificados e decorados, ou não. Também podemos constatar nas pinturas, embora em escassos exemplos, alguns modelos em vidro⁶³⁰ ou, possivelmente, em estanho⁶³¹, ouro ou prata dourada.⁶³² As características materiais não são de menor importância na medida em que os diferentes materiais podem indicar um simbolismo mais específico.

A morfologia destes recipientes varia de acordo com a inclusão, ou não, de pés ou asas (e, no caso deste último elemento, em número diferente), facto que concede a determinados recipientes características híbridas. Uma proporção mais esguia pode indicar que se trata de uma jarra.

No que concerne à *forma estrutural básica* dos recipientes que integram as pinturas em estudo, há um dado genérico importante a assinalar. Usando a terminologia dos arqueólogos, podemos dizer que, salvo duas exceções, todos possuem um forma *fechada ou envazada*, em que o diâmetro da *abertura* é menor que o diâmetro máximo da peça, sendo as dimensões do *colo* e do *bojo* variáveis.⁶³³

Na realidade, verifica-se que entre o *plano intermédio* e os *planos da base e da abertura* dos recipientes, existe um estreitamento da forma; trata-se de um tipo de recipiente que normalmente chamamos *bojudo*, pelo facto da parte do *bojo* (parte de maior capacidade que se situa ao nível do *plano intermédio*) ser bastante proeminente (Fig. 284).

⁶³⁰ Cat. 61, 114.

⁶³¹ Cat. 85.

⁶³² Cat. 42. A faiança portuguesa do século XVI subsistente é escassa, entre nós, e deve ter-se em conta que, no que concerne à porcelana e faiança mais fina, o volume de importação foi bastante expressivo. Realidade que, de forma evidente, se reflete nas peças que figuram nas pinturas que estudamos (GOULÃO, 1986; SANTOS, 1960, pp. 17-21; SILVA, 2009, pp. 125-131).

⁶³³ Como se pode constatar no nosso elenco de pinturas do tema da *Anunciação* (cat. 59-117), e também da *Virgem com o Menino* (cat. 41-47), não se identifica qualquer exemplo de *formas abertas ou esvazadas* (em que o diâmetro maior da peça é o da abertura) e relativamente a formas *cilíndricas* podemos considerar apenas um caso (cat. 61); exceccionalmente temos um exemplo em que a forma da jarra se aproxima da forma do cálice (cat. 62).

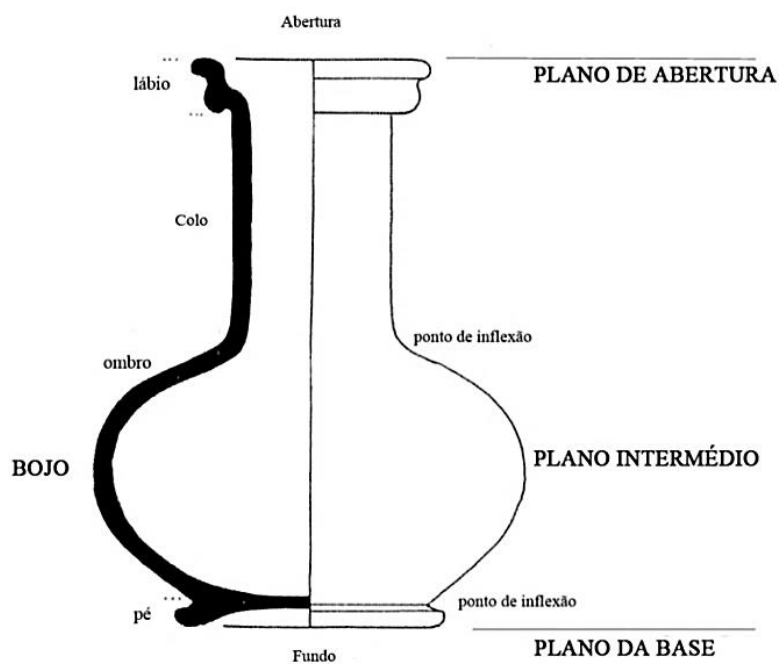


Fig. 284. *Detalhe de Anunciação*. Mestre de Abrantes (Cristóvão Lopes?) com colaboração de Francisco de Campos. c. 1550-55. Igreja da Misericórdia de Abrantes. (cat. 95)

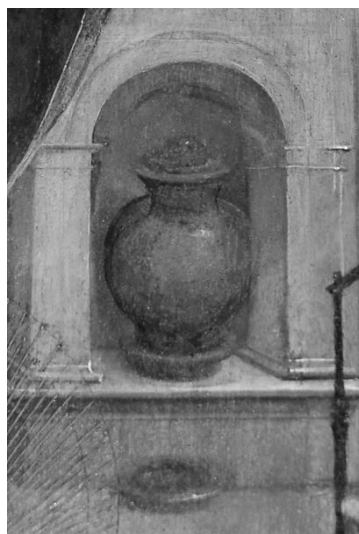


Fig. 285. *Desenho arqueológico de um recipiente cerâmico com forma fechada ou envazada, com indicação dos termos relativos à sua constituição.*

Estas considerações sobre a morfologia do vaso e da jarra permitem, desde já, integrar este tipo de elementos no contexto das *vasilhas antropomórficas*, de que nos fala Casimiro a propósito do significado do *cântaro de água* tipicamente português, artefacto que marca presença em algumas pinturas da *Anunciação* (Fig. 285): «são um atributo da mulher pela sua vinculação com a água [elemento interpretado sempre como

fonte de vida e de regeneração], chegando por isso a representar a Grande Mãe (recetáculo de vida)». ⁶³⁴ A representação do vaso suscita, desta forma, o símbolo/analogia do corpo feminino germinante.

As características materiais e funcionais do vaso participam da «visão» religiosa do corpo humano, segundo considerações bíblicas. Precisamente, neste contexto, o corpo humano surge como analogia do vaso. Segundo a Bíblia sagrada, no Antigo Testamento, Deus criou Adão (podendo, através dele, entender-se a Humanidade) em dois tempos, que vincam o facto de ele ser corpo e alma, matéria e espírito: «Deus formou o homem do pó da terra e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida, e o homem transformou-se num ser vivo». ⁶³⁵ O nome Adão vem de *adamah*, que em hebreu pode designar *a substância da terra* ou, por interpretação dos teólogos, *barro*, razão pela qual, no episódio bíblico, Deus é imaginado como um oleiro a formar o corpo do homem. ⁶³⁶ Isto, apesar de na passagem citada não haver a mínima sugestão da terra humedecida. O passo seguinte é bastante significativo e preciso: com o seu *sopro*, Deus *anima* a matéria e a forma humana moldada, assim verdadeiramente considerada um recetáculo desse mesmo sopro. Provavelmente, por esta razão fundamental, George Ferguson considerou que, no contexto da arte cristã, a representação de um vaso vazio é simbólica do corpo separado da alma. ⁶³⁷

O simbolismo do vaso como recetáculo da alma (fonte de vida) pode verificar-se em três peças realizadas em tempos remotos da era cristã em Portugal, mais corretamente, integráveis na Arte da Antiguidade Tardia - séculos III-VIII. Duas delas, em especial, associam-se a contextos funerários. Referimo-nos ao *vaso da Aula/Basilica* de Tróia (Setúbal) de finais do século IV (Fig. 286); ao *vaso do mosaico paleocristão de Frende* (Baião), aproximadamente do séculos V-VI (Fig. 287); e ao vaso existente no *sarcófago paleocristão* de Braga, do século VI (Fig. 288).

⁶³⁴ CASIMIRO, 2008-2009, pp. 154-155.

⁶³⁵ Génesis 2:7. Citado a partir de *BÍBLIA SAGRADA – ED. COMENTADA*, 2008.

⁶³⁶ *BÍBLIA SAGRADA - ED. COMENTADA*, 2008, pp. 26, notas 8-14. A imagem de Deus como oleiro e da humanidade como um *vaso* encontra-se, porém, declarada numa outra passagem do Antigo Testamento, intitulada *O vaso do oleiro e a impenitência do povo*: «Fui, então, à casa do oleiro, e encontrei-o a trabalhar ao torno. Quando o vaso que estava a modelar não lhe saía bem, retomava o barro com as mãos e fazia outro, como bem lhe parecia. Então, foi-me dirigida a palavra do SENHOR, dizendo: “Casa de Israel, não poderei fazer de vós o que faz este oleiro? Como o barro nas suas mãos, assim sois vós nas minhas, casa de Israel”». Na primeira passagem bíblica citada, a relação vaso/corpo é direta, enquanto que na segunda a relação vaso/povo é figurada; têm como dado comum Deus enquanto oleiro, moldando o barro de acordo com o seu desígnio.

⁶³⁷ FERGUSON, 1961, p. 183.

Do ponto de vista formal ou morfológico, os recipientes referidos apresentam algumas características comuns. Estamos diante de recipientes *fechados ou envazados*, nos quais o diâmetro da abertura é menor do que o da largura máxima das peças; todas possuem *pé* e duas asas em forma de S (apesar das ligeiras variações nas terminações e na expressão da curvatura). A junção do *pé* com o *bojo* é intermediada por uma pequena esfera, nos três exemplos. Com a exceção do vaso representado no mosaico de *Freunde*, do qual não se vê a parte superior devido à fragmentação do mosaico, os recipientes apresentam a *abertura* ou *boca* vista de um ângulo superior. Há algumas diferenças morfológicas a assinalar, nomeadamente em relação à matriz geométrica de onde derivam as peças, bem como em relação à decoração.

Estas peças podem designar-se *cantharus*; no segundo e terceiro casos, verifica-se a sugestão plástica do característico *gomeado* dos vasos decorativos da Antiguidade Tardia.⁶³⁸ Do ponto de vista formal, devemos ainda assinalar a existência de algumas correspondências com diversos vasos ou jarras que figuram em pinturas portuguesas do século XVI. Além da presença das características genéricas do *cantharus*, verifica-se, com frequência, a existência de recipientes com asas em S que, em alguns casos, possuem também *pés* com expressão muito significativa, e cuja forma deriva de uma matriz geométrica *cónica* ou *hiperbólica*.⁶³⁹

Todas as três peças da Antiguidade Tardia que referimos, e descrevemos sumariamente, foram estudadas por Justino Maciel, que, em relação ao mural da Aula/Basílica de Tróia, refere o seguinte:

«A presença do *crísmo*, e mesmo do vaso, resolve a opacidade e ambiguidade dos símbolos que, de facto se encontram já utilizados noutros contextos cristãos. O vaso torna-se, de *per si*, um referencial da ideologia que, a partir de Constantino, avassaladoramente vai enformando toda a vida social, cultural e artística dos últimos tempos do Império. O Vaso de água lustral ou do vinho eucarístico, o signifiante da ideia platónica do corpo/invólucro da alma, objecto de barro frágil que, ao mesmo tempo, se torna símbolo da perenidade da vida».⁶⁴⁰

⁶³⁸ MACIEL, 1995, pp. 119, 125, 126.

⁶³⁹ A caracterização morfológica de recipientes cerâmicos, de acordo com a matriz geométrica que lhes dá origem, foi estudada por nós numa Dissertação de Mestrado dedicada ao desenho de materiais arqueológicos (LIMA, 2007, pp. 116-117); o assunto pode também ser elucidado numa publicação de José Luís Madeira (MADEIRA, 2002, pp. 14-15). Em relação às correspondências morfológicas com vasos ou jarras que figuram em pinturas portuguesas do século XVI veja-se: cat. 42, 45, 46, 59, 68, 71, 72, 74, 82, 85, 86, 87, 92, 93, 100, 107.

⁶⁴⁰ MACIEL, 1995, p. 119.



Fig. 286. *Vaso simbólico integrado na parede da Aula/Basilica de Tróia*. Autor desconhecido.

Pintura mural. Finais do século IV. Parede norte da Aula/Basilica de Tróia (Setúbal).

Fig. 287. *Vaso simbólico e inscrição funerária dedicada a paládio, do mosaico paleocristão de Frende*.

Autor desconhecido. Século V. Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Seminário Maior do Porto.



Fig. 288. *Sarcófago Paleocristão*. Autor desconhecido. Século V-VI.

Mármore. ©Tesouro-Museu da Sé de Braga.

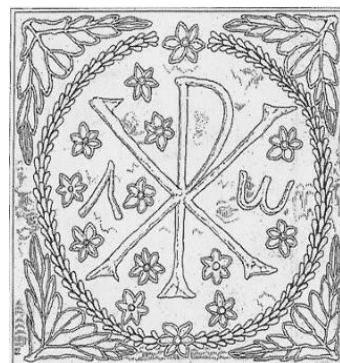


Fig. 289 - 289a. *Desenho do vaso cinzelado no exterior do Sarcófago - Desenho do crismão cinzelado no exterior da cabeça do Sarcófago*.

O vaso representado num dos topos do *sarcófago paleocristão* de Braga, reveste-se de idêntico carácter, acentuado, no entanto, pela natureza intrínseca do suporte em que ganha presença (também ele um *recetáculo*): a ideia do corpo desligado da alma. Noutra face do sarcófago constata-se, também, a presença, em relevo, do *crísmo* ou *cristograma* (Fig. 289a), elemento que desambigua o contexto religioso da representação daquele recipiente.⁶⁴¹ Podemos ainda constatar, no frontal desse sarcófago, a representação já muito desgastada de um outro vaso, aparentemente idêntico ao que se vê no topo. Do exemplar do frontal saem «dois caules estilizados de acanto que se vão reproduzindo em cálice e corola, ocupando, em voluta, todo o painel. Aqui e ali pendem cachos de uvas, de onde debicam pombas».⁶⁴²

Se atendermos à simbologia que, desde os tempos ancestrais, e particularmente desde a lenda narrada por Vitruvius, o acanto adquiriu, ampliamos a força simbólica desta decoração tumular.

«A lenda conta que o escultor Calímaco, no século V a.C., ter-se-ia inspirado, para adornar um capitel, num ramo de folhas de acanto caídas sobre o túmulo de uma menina. Podemos reter desta lenda que, pelo menos na sua origem, o acanto era sobretudo utilizado para indicar que as provações da vida e da morte, simbolizadas pelos espinhos da planta, tinham sido vencidas».⁶⁴³

Desta lenda resulta uma extensão emblemática cristã, de sentido idêntico mas integrado na sua doutrina e história: «quem estiver adornado com esta folha venceu a maldição bíblica: “O solo produzirá para ti espinhos e cardos” (Génese 3:18), no sentido de que a prova vencida se transformou em glória».⁶⁴⁴

A presença das uvas pendentes é alusiva da frutificação espiritual, da prosperidade e da longevidade da vida; pela sua relação lógica com o vinho, comporta a simbólica do sangue de Cristo, e, por conseguinte, a sua força vital, que é fonte de vida eterna.

Finalmente, em relação com o conjunto das três peças da Antiguidade Tardia, temos o *mosaico paleocristão de Frende*. Ele representa um vaso semelhante aos anteriores – atualmente incompleto na parte superior – acompanhado por uma inscrição

⁶⁴¹ *Crísmo*, *cristograma* ou *monograma de Cristo*, que exhibe as letras X e P sobrepostas ou interpostas; letras primeiras do nome Cristo em grego = Χριστός. Neste caso integra, também, lateralmente, as inscrições da primeira e última letras do alfabeto, Alfa e Ómega = Α e Ω

⁶⁴² MACIEL, 1995, p. 126.

⁶⁴³ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 38.

⁶⁴⁴ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 38.

funerária que traduz o desejo de *vida* a alguém já falecido, de nome Paládio: «PALLADI VIVAS EUS[E]BIOS». Esta é uma fórmula que, segundo Maciel, não é objetivamente cristã, mas que, pela inclusão da palavra VIVAS, inexistente nas inscrições funerárias pagãs, a permite categorizar como tal. Maciel encara a representação deste vaso na mesma linha de pensamento que criou para o *vaso simbólico* integrante da Aula/Basílica de Tróia: «O VIVAS da inscrição associa-se à ideia de vida expressa pelo vaso/invólucro da alma, vaso/fonte de água revivificadora, vaso/vinho/elixir da eternidade».⁶⁴⁵

Não querendo rebater esta afirmação, devemos reconhecer que ela parece fundamentalmente aliceçada no plano teórico, uma vez que as três representações em causa não dão perentórios indícios de os recipientes possuírem conteúdo. A novidade que Maciel traz na sequência do último caso é bastante mais relevante: é a consideração do vaso, ou da sua representação, como «imagem» de uma pessoa tida «como *modelo*».

«Nos séculos V e VI, nos contextos bracarense e pacense, há referências literárias que não podem de modo algum ser esquecidas quanto ao valor significativo do vaso, aplicado, sobretudo, como imagem de pessoas tidas como *modelo*. É o caso do Prebistério bracarense Paulo Osório que, por volta do ano 415, é descrito por Santo Agostinho como “um vaso útil na casa do Senhor” (Epistola 166) ou do Bispo Apríngio de Beja que, nos meados do século VI, considera o apóstolo Paulo como “um vaso de eleição” (*Tractatus Apocalypsim, Pratologia Latina*, 4, 1243)».⁶⁴⁶

A ponderação metafórica do *vaso*, por relação a um sujeito, não é estranha ao século XVI. Numa passagem do *Liuro de doctrina spiritual*, publicado em 1563 por Francisco de Sousa Tavares, percebemos claramente a extensão metafórica que a palavra *vaso* adquire em relação ao indivíduo, apesar do contexto ser muito distinto do anterior e não pretender evocar a *exemplaridade*.

«se as coufas boas [entre as quais as imagens], & mais as tam neceffarias (como fiçã dito) fe ouuessem de tirar aos Chriftãos, porque dellas alguns vfam mal. Muytas cousas boas se auia logo de tirar (o q Deos tal nunca quererá) porque se auia de tirar as feiencias humanas que fe caem em mao vafo fazem grande mal & afsi no antigo como no moderno, fam mouidas & sustentadas grandes heregias».⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ MACIEL, 1995, p. 125.

⁶⁴⁶ MACIEL, 1995, p. 126.

⁶⁴⁷ TAVARES, 1564, p. fol. 69.

Pelo uso da palavra *vaso*, Tavares indica a natureza intrínseca de um sujeito, neste caso num sentido negativo devido ao emparelhamento da palavra *mau*. A correspondência homem/vaso ultrapassa já a consideração primeira do corpo como recetáculo do sopro divino, e, desviando-se da simbólica precisa enquanto *fonte da vida* e da emblemática da *exemplaridade*, contempla nitidamente, do ponto de vista metafórico, a variação da qualidade humana. Esta é uma consideração que evoca a *parábola do semeador* relatada nos evangelhos.⁶⁴⁸

«O semeador saiu para semear. Enquanto semeava, algumas sementes caíram à beira do caminho: e vieram as aves e comeram-nas. Outras caíram em sítios pedregosos, onde não havia muita terra: e logo brotaram, porque a terra era pouco profunda; mas, logo que o sol se ergueu, foram queimadas e, como não tinham raízes, secaram. Outras caíram entre espinhos: e os espinhos cresceram e sufocaram-nas. Outras caíram em terra boa e deram fruto: umas, cem; outras, sessenta; e outras, trinta. Aquele que tiver ouvidos, oiça!».⁶⁴⁹

Não há dúvida de que o raciocínio de Tavares decorre desta parábola, que fortalece a correspondência direta entre a qualidade do vaso e a qualidade do indivíduo.

Ora, vimos que estes recipientes têm uma morfologia *antropomórfica*, que sugere diretamente a simbólica da «grande mãe»; vimos como, no contexto bíblico, o corpo humano surge como analogia do vaso (ou vice-versa) e como, desde a antiguidade, é interpretado como recetáculo do *sopro divino* e da *alma*, derivando, dessa forma, a sua função comum do carácter simbólico. Vimos como o vaso, na sua associação com a água ou vinho, pode também ser interpretado como *fonte revivificante ou de vida*, ou enquanto representação que sinaliza o *indivíduo modelo*. Vimos, finalmente, uma alusão textual do vaso na qual, em termos metafóricos, a sua qualidade designa a qualidade do indivíduo.

Na sua relação com os vasos ou jarras com açucenas que estudamos, toda esta informação parece concorrer para o fortalecimento de uma simbologia do vaso como representação nobilitante da Virgem Maria enquanto esposa e mãe do Divino, tanto no que concerne ao seu corpo, como no que concerne às suas virtudes espirituais, e, por fim, a sua natureza intrínseca. A ligação que fazemos entre a *a qualidade do vaso que designa a qualidade do indivíduo* e os detalhes de pinturas que focamos neste momento, é bastante direta e literal: a excelsa qualidade morfológica e plástica dos vasos ou jarras

⁶⁴⁸ Mateus 13:1-9; Marcos 4:1-9; Lucas 8:4-8.

⁶⁴⁹ Mateus 13:2-9. Citado a partir de *BÍBLIA SAGRADA – ED. COMENTADA*, 2008.

que vemos representados no tema da *Anunciação/Encarnação*, e em duas pinturas do tema *Virgem e o Menino*, está acertada com a qualidade do ser humano que acolheu a semente divina. Constatamos, pois, que das 48 pinturas do nosso catálogo, que integram vasos ou jarras com açucenas, 36 têm a aparência da cerâmica vidrada fina, quase sempre branca e decorada, entre os quais vários exemplares de porcelana importada;⁶⁵⁰ 1 com aparência de ouro; 2 de vidro; 1 de metal (estanho?); 3 de cerâmica vermelha de morfologia elaborada e com decoração plástica; 2 de cerâmica vermelha comum, com forma menos complexa; sendo 3 indetermináveis. Os exemplares de ouro e de vidro ganham outra extensão simbólica, na medida em que, neste contexto temático, o primeiro material «é usado como símbolo da luz pura, o elemento celestial no qual Deus vive», e o segundo, «sendo claro e translúcido, simboliza a perfeita pureza da Virgem».⁶⁵¹

A jarra que se apresenta na Figura 290 é um dos mais admiráveis exemplos que possuímos, quer do ponto de vista morfológico, do qual se destacam harmoniosas curvaturas e a decoração plástica das asas (que do ponto de vista figurativo assume a forma de «golfinhos»), quer em termos da qualidade da pintura decorativa que ostenta, realizada em azul-esverdeado sobre branco. Ainda não se definiu claramente a origem deste modelo que, como já referia Reynaldo dos Santos, «tem certas sugestões italianas da loiça de Veneza», embora também se admita a possibilidade de ser de origem portuguesa.⁶⁵² A primorosa forma como Gregório Lopes (atr.) a representou é, de resto, responsável pela tradução de toda a sua qualidade e beleza.

Como se não bastasse toda a carga simbólica que a simples presença da jarra com açucenas confere ao tema, a sua decoração vê intensificada o discurso pela inclusão da inscrição «ABRAM PRIM», visível no colo, e do desenho de um medalhão com as *tábuas da lei*, frontalmente integrado no centro do bojo. Estes detalhes foram já bem estudados por Luís Casimiro, que conclui o seguinte:

«Maria e o momento da Anunciação/Encarnação encontram-se, pois, associados, por vias diversificadas, às duas personagens veterotestamentárias [Abraão e Moisés] na medida em que mostra que a história de Israel, as alianças e a Lei de Deus, o alento da sua fé mantido por séculos está por fim a atingir o seu ponto mais elevado: a plenitude dos tempos de que fala São

⁶⁵⁰ SANTOS, 1960, pp. 17-22. Cf. pp. 67-68 do nosso estudo.

⁶⁵¹ FERGUSON, 1961, pp. 42, 183.

⁶⁵² CASIMIRO, 2004, pp. 1589-1590.



Fig. 290. *Detalhe de Anunciação*. Gregório Lopes. c. 1523. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 72)

Paulo, no qual Deus envia o seu Filho, nascido de uma mulher, para alcançar a Redenção da Humanidade. Pensamos que tal expressão se apresenta, igualmente, como uma forma de transmitir a noção de Abraão ser o primeiro a mostrar uma fé inquebrantável no seu Deus, à qual se compara a fé de Maria».⁶⁵³

Note-se, finalmente, que os vasos ou jarras existentes nas pinturas da *Anunciação* do século XVI, sustentam, frequentes vezes, inscrições e decorações que permitiram veicular «mensagens» mais específicas ou significados mais complexos.

Quanto às *açucenas* presentes nas representações pictóricas do mesmo tema, aparecendo quase sempre colocadas num vaso ou jarra, são usualmente interpretadas, de forma muito genérica e sucinta, como alusivas à «pureza» ou à «castidade» da Virgem, como aliás já referimos noutro capítulo. Mas a sua simbologia, por vezes articulada com formas específicas da disposição das flores, é muito mais ampla do que se possa imaginar. É precisamente o que nos mostra Frey Isidoro de Barreira, no seu *Tractado das Significações das Plantas*, ou Luís Casimiro no seu estudo, várias vezes referido. Nestes estudos comprovamos a importância do conhecimento da flor para entender o significado que ela pode tomar no contexto cristão, e, em particular, na representação pictórica do tema *Anunciação/Encarnação*. No entanto, pode estender-se a outras representações da Virgem, pelo facto de constituir, em simultâneo, um signo distintivo da mesma.

Segundo a terminologia científica atual, trata-se de uma flor designada *Lilium candidum* L., que se origina numa planta herbácea da família das *Liliaceas*, com caule redondo vertical, ao longo do qual brotam folhas alongadas (lanceoladas) de cor verde-escuro (Fig. 291-291a). Na base desta planta, pode verificar-se uma *roseta* de folhas mais longas (o que se verifica nas pinturas em estudo) que nasce quanto a planta brota, mas que seca, posteriormente, no decorrer do seu crescimento. A planta pode desenvolver-se até 180 cm de altura, gerando várias flores *terminais* com cerca de 7,5 centímetros de comprimento, as quais, quando abertas, frequentemente atingem entre 12,5 e 20 centímetros de diâmetro.⁶⁵⁴ A flor, propriamente dita, constitui-se por seis pétalas, de uma brancura absoluta que envolve seis estames amarelos. Caracteriza-se, também, por um aroma suave muito apreciado.

⁶⁵³ CASIMIRO, 2004, p. 1595.

⁶⁵⁴ SQUIRE, 1992, vol. 2, pp. 30-31. Face a estas características devemos notar como, nas pinturas portuguesas que estudamos, as plantas mas sobretudo as flores quase sempre se representam a uma escala demasiado pequena em relação à dimensão das figuras.

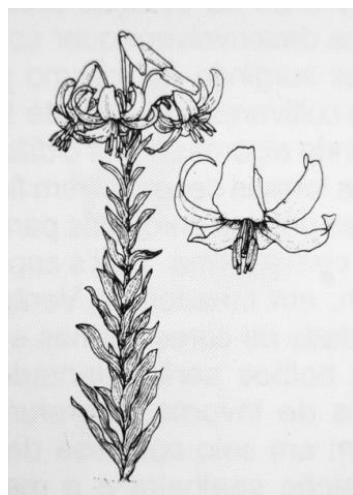


Fig. 291 - 291a. Foto e desenho de Açucena: nome vulgar de *Lilium candidum* L.⁶⁵⁵



Fig. 292 - 292a. Foto e desenho de Lírio: nome vulgar de *Iris*, neste caso (foto e desenho) na variante branca do *Iris Unguicularis* L., também designado Íris-algeriano.⁶⁵⁶

No início do século XVII, Barreira nomeou esta planta *Lirio Cefen*. Mas, este nome, atualmente é inadequado.⁶⁵⁷ Em rigor, a flor que se designa cientificamente por *lírrio* corresponde a um *Iris* (Fig. 292-292a), que procede de uma planta da família das *iridáceas* e possui uma constituição morfológica distinta da *açucena* (sendo este o nome vulgar de *lilium*, que procede de uma planta da família *Liliáceas*). O uso indiscriminado do nome *lírrio*, mesmo por parte de autores bem considerados, resulta em equívocos interpretativos, uma vez que a simbologia pode diferir de uma flor para a outra.

⁶⁵⁵ SQUIRE, 1992, p. 11

⁶⁵⁶ PROCKTER, 1994, p. 94

⁶⁵⁷ SILVA, 2011, p. 16; AZAMBUJA, 2009, p. 329.

Barreira fala-nos, inicialmente, de um «Lírio branco», mas deixa explícito, no decorrer do texto, que se refere à «Cefen ou çucena», flor que, segundo diz, se chama «Sufanna na lingoa Hebrea, que quer dizer flor belissima»; consideração que tece por analogia e a partir da suposta «fermosura» da «cafta Matrona Sufanna mulher de Joachim».⁶⁵⁸ De facto, existe grande proximidade fonética entre a pronúncia do nome «çucena» e do nome «Sufanna». Posteriormente, Barreira explica que os latinos a nomeavam «*flos regia*», ou «flor real», evocando como motivo a sua maior formosura em relação às outras flores, bem como o seu aroma suavíssimo.

De grande importância é o facto de Barreira considerar que a açucena «entre nós» significa *saudades*, sentimento ao qual associa, com evidência, o *desejo*. Segundo diz, a relação entre a açucena, a *saudade* e o *desejo*, compreende-se, principalmente, através das «reações» desta flor ao transplante e ao corte:

«O ferem eftas [a saudade e o desejo] fignficadas na Cefen deve fer pella propriedade defta flor, que fendo cortada, ou arrancada da raiz, & terra donde cria, mudada dahi pera outro lugar nam feca, nem emmurchefe, & descobre fuas flores fazendo no gomil onde a poem o mefmo que ouuera de fazer na terra onde dantes eftava, & ifto pella virtude que intrinfecamente cõferua da própria natureza: o que nam faz a rofa, ne o crauo, nem outra flor, que hua vez cortadas nam tornam a reuerdecer. Pois fe a Cefen apartada de fua raiz nam deixa de lançar flores, afsi o que tem amor aufente & apartado do bem que ama, nam deixa de amar, & florecer nas lembranças que fempre tem vivas, de que precedem as faudades».⁶⁵⁹

O autor adensa esta relação citando São Gregório Nazianzeno, afirmando que «quando as faudades sam de verdadeiro amor, na maior dilaçam de aufencia crefcem» e que «nenhua coufa moftra mais o amor fuas falhas, ou perfeições, que nas aufencias».⁶⁶⁰ O discurso que desenvolve nesta *consideração primeira* deriva, de forma lógica, do enaltecimento da virtude de saber amar sem ver, de conservar o amor firme nas ausências físicas, isto é, independentemente de «visftas, & sem objetos presentes». Ideia que, enfim, caracteriza, para o religioso, o sincero e verdadeiro amor a Deus, e, como é claro, o mais puro desejo de *re-união* com Ele.

As considerações *segunda* e *terceira* que Barreira tece, são especialmente dirigidas ao entendimento da representação da açucena nas pinturas da

⁶⁵⁸ BARREIRA, 1622, p. 391.

⁶⁵⁹ BARREIRA, 1622, pp. 391, 392.

⁶⁶⁰ BARREIRA, 1622, p. 393.

Anunciação/Encarnação. A sua importância justifica a transcrição integral destas duas partes.

«**Consideração Segunda** - Fica bem faverfe aqui, porque razam em todas as pinturas onde a Virgem Senhora noffa eftà ouuindo a embaixada de paraninfo Sam Gabriel, vemos junto a ella hum gomil cheo de cefens. E ainda que muitos attribuam a ifto a pureza da Virgem, contudo fegredo tem pintarenfe as Cefens nefte fó misfterio & nam em os outros. E afsi auemos de dizer que as Cefens nefte lugar fignificavam as faudades, & defejos que a Virgem tinha de ver o Verbo Eterno no mundo pera remedio delle. Ifto defejava, & por ifto fofpiraua de continuo Que fe Abraham, & os mais Patriarchas, & Profetas defejaram fummamente ver em feus dias a Deus humanado, & com eftes defejos fe defpediam da vida, quaes feriam os da Virgem Senhora noffa que noutra coufa nam cuidaua, nem comtemplaua, nam fazia outras infancias ao Ceo, Fenam aquellas da divina Efpofa *Veniat dile(?)tus in bortum fuum*: Que quer dizer, acabe ja de vir o amado ao vergel, & jardim de feus deleites? Eram eftas faudades em a Virgem tam grandes que confiderandoas alguns factos prelados da Igreja vieram a afsinalar particular dia em que celebrauam a fefta da expectaçam da Virgem Maria, que quer dizer, fefta das faudades, & defejos com que a Senhora efperava ver a Deos encarnado pera remedio dōs homens. Por ifto so neste mifterio (em que a faudades da mãy de Deos eram mais intenfas; & já começauam a ter o fim que defejauam) fe pintam as Cefens fignificadoras dellas. Mas os que nam ficam fatifeitos defte fentido vejam o que fe fegue.

Consideração Terceira - A Cefen cortada, parece que lhe cortam as efperanças de florecer ao diante & pela mefma razam que a cortam a deixam impofsibilitada pera reverdecer: mas contudo ella cortada entam reflorece, & mofta mais fua beleza, & fuavidade. A Virgem Maria quando com o voto de perpetua caftidade que tinha feito, parece que cortaua, & impofsibilitaua as efperanças de dar fruto, & fer mãy, porque fe nam compadecia com o eftado de Virgem a dignidade de mãy, vem a poderofa mã de Deos, & faz effas efperanças cortadas em a Virgem, refloresçam por fé, porque quando a natureza as corta, a fé as refufcita, quando a razam as impofsibilita faz o Ceo que reuerdeçam, ordenando que huã Virgem feja mãy, nam de outrem, fe nam do próprio Deos. Diz a razam natural que com o titulo de Virgem fe nam compadece, o de mãy, corta & deffepa eftas efperanças, porem ellas cortadas reflorescem por virtude divina, moftando que podi huã Virgem juntamente fer mãy, como o tinha profetizado Ifaías dizendo: *Ecce Virgo concipiet,(?)pariet*. Olhai a grande marauilha fora de toda ordem, & despofçam natural, que huã Virgem, nem deixando de alcançar a dignidade de mãy de Deos, que abaixo de Deos nam na há maior, & afsi parece que tem efte fentido mais conueniencia a refpeito das Cefens que fe pintam junto á Senhora do mifterio da annunciação ».⁶⁶¹

Estas secções, de grande originalidade, ampliam significativamente aquilo que usualmente se considera sobre a simbologia das açucenas quando presentes no referido tema. Como afirma Barreira, «muitos» atribuem à representação da *açucena*, flor que

⁶⁶¹ BARREIRA, 1622, pp. 393-395.

marca presença «nefte fô misfterio & nam em os outros», uma alusão à «pureza» da Virgem. Mas, a interpretação pode ser muito mais vasta, como se vê, abarcando as noções de *saudade* e de *desejo*, mas também a de *esperança*, tal como considera no decorrer da sua fundamentação. Não há qualquer motivo para desconsiderar a opinião de Barreira sobre esta matéria, como aliás já assinalou Luís Casimiro. É evidente que não se trata aqui de optar por uma ou outra significação, mas de contemplar ambas, para nosso benefício e enriquecimento.

Mas, por que razão a *açucena* é considerada símbolo da «pureza» e da «castidade» da Virgem? A resposta mais estruturada a esta questão foi dada por Luís Casimiro.⁶⁶² Por isso, não pretendemos reincidir nos mesmos argumentos, senão relembrar apenas alguns pontos determinantes.

Casimiro refere, em primeiro lugar, que a presença da *açucena* nas pinturas do tema da *Anunciação* pode ser entendida num sentido mais genérico,

«como uma alusão à Primavera, tempo privilegiado das flores, dado que no calendário juliano, esta tinha início no dia 25 de Março, dia em que ocorreu a Anunciação, mas também ao nome Nazaré, à própria Virgem e a seu filho, como salientou São Bernardo de Claraval».⁶⁶³

Esta flor constitui um atributo da Virgem Maria, segundo o autor, tomado de forma direta das Sagradas Escrituras, mais concretamente dos Cantares de Salomão, ou *Cântico dos Cânticos*: «Eu sou o *narciso* de Saron, eu sou o *lírio dos vales*. Tal como um lírio entre os cardos é a minha amada entre as jovens».⁶⁶⁴ Constatamos, nesta tradução, o uso da palavra lírio, como aliás é habitual ver-se em muitas outras. Resulta de um facilitismo. A versão em latim mostra outros termos: «*Ego flos campi et lilium convallium sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias*». Podemos também constatar que o termo *flos* (flor), em diferentes edições da Bíblia, é frequentemente traduzido para o nome de flores tão distintas como o narciso, a rosa ou a tulipa – aqui não há um critério unívoco. Além disso, se atendermos, com rigor, à designação *lírio dos vales* (*lilium convallium*), a confusão aumenta, porque, atualmente, ela designa uma flor muito distinta do *lilium* e do *Iris*; segundo a terminologia científica, trata-se da *Convallaria majalis* L. (Fig. 293-293a).

⁶⁶² CASIMIRO, 2004, pp. 216-321.

⁶⁶³ CASIMIRO, 2004, p. 218.

⁶⁶⁴ Cantares 2:1-2. Citado a partir de *BÍBLIA SAGRADA – ED. COMENTADA*, 2008.



Fig. 293 - 293a. Foto e desenho de Lírio-do-vale, nome vulgar de *Convallaria majalis* L.⁶⁶⁵

Frey Isidoro de Barreira refere a mesma passagem dos *Cantares* quanto tece considerações sobre um «lírio» que significa «pureza». Na terceira parte das suas considerações, chama-lhe «*flor de lifes*» (flor de lis), mas não especifica embora, conclui Sónia Azambuja, tratar-se de um *lilium*. Precisamente, e segundo a enciclopédia Larousse, o termo *lis* corresponde ao latim *lilium*, concretamente na botânica, podendo, devido a essa aceção, também exprimir uma «extrema brancura».⁶⁶⁶

Barreira lembra-nos que «Eftá o lírio entre espinhos quãdo o bom permanece entre os malignos, o cafto entre os defoneftos, o pacífico entre reuoltosos, & o abftinente entre os comilões», para deduzir, prontamente, que «pello Lírio se entenda

⁶⁶⁵ PROCKTER, 1994, p. 56

⁶⁶⁶ Não obstante, tem sido constante a confusão entre a *flor-de-lis* planta, e a *flor-de-lis* emblema heráldico. É comum encontrar a sugestão de que este emblema, bastante popularizado pela realeza francesa, tem origem na configuração dos lírios ou *Iris* em plena floração, como se verifica, por exemplo, no *Livro Ilustrado dos Signos e Símbolos* de Miranda Bruce-Mitford (BRUCE-MITFORD, 1996, p. 50). De facto, existe a correspondência visual entre aquele emblema e vários espécimes de lírio (*iris*). Mas também se vê essa correspondência com outras espécies, como a designada *Sprekelia formosíssima*, que não sendo *Iris* tem a designação comum de lírio de-Saint-James. Como vimos, a linguística remete-nos para uma realidade diferente. Na enciclopédia *Larousse du XXme Siècle* (AUGÉ, 1928, Tomo 4, pp. 473-474) coloca-se este problema: «Certains auteurs différencient très nettement le *lis naturel* ou *lis de jardin* de la *fleur de lis* emblème de la royauté en France depuis Louis VII. La *fleur de lis* (qu'ils écrivent *fleurdelys*), n'est pas une fleur, disent'ils, mais une figure artificielle, et ils lui attribuent diverses origines, la lance, par exemple. Selon eux, il faut voir, dans les diverses formes qu'elle a revêtues, l'indice que cette confusion produit par le mot de *fleur* trompait déjà les héraldistes et blasonneurs du Moyen Age, comme elle trompe ceux des siècles suivants. Quoi qu'il en soit, l'usage, peut-être regrettable, a prévalu d'écrire *fleur de lis* et non *fleurdelys*, pour désigner cette fleur héraldique, et d'attribuer au lis représenté au naturel le nom *lis de jardin*».

pureza, & tudo aquillo q diz limpeza dalma, & refplandor de virtudes».⁶⁶⁷ Esta é a significação que comumente se imputa às açucenas no contexto da *Anunciação*.

Ora, no essencial, aquela passagem bíblica pretende criar a imagem de uma oposição entre uma planta áspera e espinhosa, como o cardo, suscetível de ferir quem o toca, e uma planta inofensiva de extrema candura e suavidade. Imagem que procura correspondência no facto de a Virgem ter conservado a pureza entre as adversidades pecaminosas do mundo dos Homens. Além disso, o texto oferece outra informação importante, quando refere uma *flor dos vales*, ou seja, que germina, cresce e floresce sem intervenção humana; o facto de *ser* dos vales e não das montanhas, demarca, também, retoricamente, a humildade, por oposição à grandeza e à altitude, como quem afirma que não vive no desejo de um estatuto importante.

Sem dúvida, é na delicadeza das flores e na sua brancura imaculada que se origina a simbólica da pureza, castidade, virgindade e inocência de Maria. Como sublinha Barreira no texto bíblico, «Chrisfto noffo be foi Lirio, porq igualmente fe achou nelle a brancura da divindade». De facto, à «cor» branca nunca se associou qualquer valor negativo. Com efeito, à *pureza* (valor interno) não poderia ser dada outra correspondência externa senão a da mais intensa *luz* e *limpeza*.⁶⁶⁸ Não devemos desconsiderar a possibilidade interpretativa de o lírio branco corresponder, simbolicamente, também a Cristo, enquanto o vaso corresponde diretamente a Maria, sua mãe. É no vaso que germina a semente divina; é no vaso que desarrocha a flor (toda a esperança) cuja brancura exprime a divindade e a pureza.

Os lados dóceis e, simultaneamente, esplendorosos da flor, conforme evocados nos Cantares de Salomão, alcançam ainda outro sentido, que, segundo a sugestão de Casimiro, se complementa numa passagem evangélica muito citada, onde se faz também referência ao «lírio».

«Reparai nos lírios, como crescem! Não trabalham nem fiam; pois Eu digo-vos: Nem Salomão, em toda a sua glória, se vestiu como um deles. Se Deus veste assim a erva, que hoje está no campo e amanhã é lançada no fogo, quanto mais a vós, homens de pouca fé!»⁶⁶⁹

Humildes, mas puros, nascem, crescem e *florescem*, atingem grande esplendor sem intervenção humana; apenas com o sustento providencial do divino. Na frequente

⁶⁶⁷ BARREIRA, 1622, pp. 389, 387.

⁶⁶⁸ SILVA, 2011, pp. 17-18.

⁶⁶⁹ Lucas 12: 22-28. Citado a partir de *BÍBLIA SAGRADA – ED. COMENTADA*, 2008.

associação desta passagem, reside a intenção de posicionar a Virgem Maria num plano de existência próximo dos lírios, fazendo culminar as suas virtudes num «abandono místico à vontade de Deus».⁶⁷⁰

Tudo isto revela, por fim, uma densa carga simbólica, e também teológica, que, com mais pendor num ou noutro aspeto, se tem associado ao simples motivo de um vaso com açucenas nas pinturas dedicadas à *Anunciação* (e, pontualmente, em outras representações da iconografia mariana).

Para concluir, o «objeto» representado, visto à luz da simbologia cristã, tem um carácter secundário em relação àquilo que evoca e faz pressentir.⁶⁷¹ Contudo, em alguns casos, o efeito sensível da representação está de acordo, ou está articulado, com a tendência psíquica que pretende suscitar. Tornou-se, pois, evidente que a pureza da açucena decorre basicamente da expressão dos seus aspetos plásticos e cromáticos. A excelsa representação de alguns recipientes com açucenas são a melhor prova do maravilhamento do pintor cristão, que, através dessa representação, cria uma analogia nobilitante e glorificadora da Virgem Maria.

⁶⁷⁰ CASIMIRO, 2004, p. 321.

⁶⁷¹ SOURIAU, 2004, p. 1327.

5. Aparições diversas: notas de investigação

5.1. Nota prévia

Neste capítulo, reúne-se um conjunto de notas sobre algumas das mais interessantes formas preliminares de natureza-morta que se realizaram em Portugal, considerando os diversos meios técnicos de realização: desenho, *fresco*, pintura azulejar, iluminura e pintura a óleo. Dada a extensão das análises e reflexões acima efetuadas, verifica-se, neste ponto, um esforço de contenção no número de obras a incluir. Confirmada, também, a forte incidência dessas análises e reflexões prévias sobre as obras pintadas a óleo, decidimos criar aqui algum equilíbrio considerando algumas obras executadas por outros meios técnicos, procurando mostrar um panorama mais aberto das práticas picturais neste domínio, não obstante o facto de alguns tipos de obras serem menos prolíficos neste estudo, como é o caso do desenho, do *fresco* e da pintura azulejar. A iluminura, pelo contrário, constitui um campo muito mais rico, pelo que decidimos incluir aqui mais alguns exemplos. Quanto à pintura a óleo, pelas razões já evocadas, decidimos fazer o oposto: restringir ao extremo o número de obras que seriam interessantes comentar (que são muitas), apenas focando, e aprofundando, as duas obras mais importantes no contexto das formas preliminares da natureza-morta portuguesas.

Designamos por *notas* os comentários que seguidamente se farão: estes combinam informações e interpretações úteis para o estudo e contemplação de cada detalhe, sem pretenderem constituir um discurso exaustivo. Logicamente, o teor destas notas segue alguns vetores de orientação, que apontam no sentido de reconsiderar várias das questões lançadas nos capítulos anteriores, quer sobre os aspetos da construção da *presença*, quer sobre possíveis *sentidos* da mesma. Ponderamos, também, em alguns casos, estabelecer uma possível relação entre estas duas vertentes da natureza-morta: a sensível e a interpretativa. Pois, neste género de pintura, a construção de *sentido* enraíza-se fundamentalmente «naquilo que o olhar consegue admitir».⁶⁷²

⁶⁷² ALPERS, 1983, p. xxiv.

5.2. Dois desenhos de Francisco de Holanda

No *Álbum de desenhos das antigualhas*, da autoria de Francisco de Holanda (realizado c.1538-40), temos acesso a um olhar que corresponde, formalmente, ao interesse dos *antiquários*, interesse ao qual se associa, progressivamente, desde o *Renascimento*, a produção de desenhos com características descritivas e objetivos documentais.⁶⁷³ Holanda encara, pois, diretamente, o próprio ato de desenhar e, em especial, o de «retratar», tal com afirma no frontispício do referido álbum. Isto requer, por princípio, da nossa parte, uma atenção especial à sua atitude, aos seus gestos concretos, às suas decisões gráficas, plásticas e compositivas.

No *Álbum de desenhos das antigualhas* é precisamente o lado prático que exprime o seu interesse em conhecer, mas também em documentar e comunicar a sua admiração pelo «antigo». Aqui, é o desenho que medeia e divulga o seu confronto com os objetos antigos, não a linguagem verbal. Em boa verdade, o autor olha e desenha a espessura e a presença concreta das coisas. São obras ou fragmentos oriundos de um passado distante, é claro, que existem diante de si: sobre elas recai a mesma luz, podem ser tocadas. Fazem parte do seu presente e da sua paisagem material, sem que isso implique refutar as possibilidades expressivas da «arte antiga», nem o aumento das possibilidades da sua imaginação. Ora, os desenhos das *antigualhas* são testemunhos dessa intimidade com as obras, dessa atenção especial que o autor lhes dedicou, na sua

⁶⁷³ Note-se que o *antiquarismo*, nas suas origens, não se limitou a uma procura de «antigualhas» tendo unicamente em vista a sua comercialização. Essa atividade resultou, principalmente, desde o período do Renascimento, de um interesse particular pela arte e cultura das civilizações antigas, concretamente através dos objetos remanescentes dessas civilizações. Isso manifesta a consciência de que não só a literatura existente é uma fonte de informação importante para as estudar, compreender e imaginar (TRIGGER, 1990, pp. 35-38). Conhecem-se extensões do *antiquarismo* em Portugal, já no século XVI, em forma de estudos iniciáticos (sem representações visuais a considerar), embora alheados de algum rigor e profundidade, como se verifica na obra do eborense André Resende (c.1500-1573), conhecido humanista, coetâneo de Francisco de Holanda. Foi ele o primeiro estudioso das «antigualhas romanas» existentes no nosso país (consultar: SOUSA, 1993). A nossa sugestão só pode ser interpretada do ponto de vista da formalidade dos desenhos: veja-se, por comparação, os desenhos de Giovanni Battista Montano (1545-1621), artista (gravador, escultor e arquiteto) de quem se conhece vários desenhos executados e publicados nesse contexto (KNIGHT, 2010; RINGBECK, 1996, pp. 4-5). Contudo não está estudada uma ligação concreta de Francisco de Holanda ou do *Álbum das Antigualhas* aos domínios do *antiquarismo*. Isto apesar de Sylvie Deswarte-Rosa (DESWARTE-ROSA, 1987, p. 51) ter já sugerido que Francisco de Holanda poderá ter examinado alguns escritos de André de Resende (desde 1545 estava em preparação a sua *Antiquitates Lusitaneae*) para sequenciar algumas partes do *De aetatibus mundi imagines* ou *As imagens das idades do mundo*.

quietude, silêncio e, por vezes, numa espécie de grandeza destronada. E é deste ponto de vista que faz falta olhá-los.

O fôlio 23v apresenta dois desenhos: um na parte superior e outro na parte inferior, ambos desenhados a pena (Fig. 294). Na parte superior, temos um tema de *Vinhedos de enforcado, na Toscana*, na inferior, temos a representação de um *vaso colossai de mármore com relevos, em Pisa*. Na mesma página existem legendas relativas às coisas que representam. Em cima: «*Exordio, delgûas Vinhas de Thoscana*»;⁶⁷⁴ em baixo: «*Dizem que antigoamente soya a Cidade de Pisa de encher este vaso de moedas em tributo aos Romanos*»; ao lado do vaso, em duas frações de texto: «*Daltura tem palmos VI*».



Fig. 294. *Vinhedos de enforcado, na Toscana*, e *vaso colossai de mármore com relevos, em Pisa*.

Francisco de Holanda. c. 1538-40. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (cat. 1)

Fig. 295. Cópia do *Vaso del Talento*. século XIX. Piazza dei Miracoli, em Pisa.

Quanto ao «vaso colossai de mármore», José Alves refere que se trata de um vaso existente no «Museu Nacional Romano das Termas de Diocleciano», presença que atualmente não se verifica.⁶⁷⁵ Contudo, verificamos uma franca analogia formal com o conhecido *vaso del talento del Duomo*, artefacto do qual existe hoje uma conhecida cópia na cidade de Pisa, na Piazza dei Miracoli (Fig. 295). O vaso ou *crátera* original

⁶⁷⁴ A palavra “exordio” talvez indique que o desenho foi feito antes de entrar em Roma (ver: HOLANDA & ALVES, 1989, p. 35).

⁶⁷⁵ A pedido pessoal, Andrea Matta averiguou junto daquele museu se o objeto ali se preservava; a resposta foi negativa. Ao contrário de outras peças desenhadas por Holanda, atualmente não há conhecimento de uma ligação da peça com o museu referido. (Deixamos aqui uma nota de agradecimento ao amigo Andrea Matta).

conserva-se no Museo Dell'Opera del Duomo, em Pisa, concretamente nas galerias do Camposanto.⁶⁷⁶ Infelizmente, dada a distância a que estamos do artefacto e a inexistência de registos e estudos adequados ao nosso alcance, não conseguimos obter uma fotografia satisfatória do original. Mas é possível verificar semelhanças genéricas entre o desenho de Holanda e a cópia do artefacto, sobretudo no respeitante à sua morfologia, à posição das três figuras, que no desenho se apresentam à direita, e alguma da ornamentação em relevo. Verificam-se, porém, diferenças no desenho de Holanda, nomeadamente a colocação dos pés das figuras em relação à parte basal do artefacto, e dois pequenos acessórios decorativos, que existem no desenho, mas não no objeto referido: uma tiara (vegetal) que a figura masculina segura e eleva, e a ponta de um «véu» que circunda a cabeça da figura feminina.

À parte destes acertos, ou desacertos, não esqueçamos o belíssimo desenho de um vaso decorado, com bom sentido de volume e carácter descritivo. Digna de nota é a firmeza da mão de Holanda no desenho das elipses que representam o plano de abertura do vaso visto obliquamente. É, também, notável o doseamento da intensidade das linhas e dos seus cruzamentos, utilizado para descrever as zonas em sombra, o volume e a decoração plástica, sem obscurecê-los em demasia – tal como ainda hoje se prescreve para a execução de desenhos ou ilustrações de artefactos arqueológicos.

Apesar da separação conceptual, que sabemos que existe, entre o tema representando na parte superior e o tema representado na parte inferior, somos levados, naturalmente, a olhar a imagem do desenho como um todo. E isso acontece porque, propositadamente ou não, por parte do desenhador, o ponto de vista de um e outro tema articula-se de forma a oferecer uma representação coerente segundo os princípios da representação em perspetiva. Isto também sucede porque o vaso domina claramente o espaço da metade inferior da página, fazendo com que os elementos de paisagem – as

⁶⁷⁶ Sendo esta identificação a correta, ela contradiz a localização da peça que José Alves indicou em 1989: «Museu Nacional Romano das Termas de Diocleciano» (HOLANDA & ALVES, 1989, p. 35). A informação que o Museo Dell'Opera del Duomo nos dá a respeito deste vaso é, porém, acertada com o comentário da legenda de F. Holanda, permitindo perceber a razão pela qual o vaso seria recetáculo de «moedas em tributo aos romanos». Na base de dados deste museu (disponível online: <http://www.comune.pisa.it/museo/Inoplug-in/DOC/cne-016/swish.idx>) onde consta informação técnica sobre o dito vaso ou *crátera*, lê-se: «Secondo quanto ci testimonia l'iscrizione che compariva sul monumento trecentesco e che ci è stata tramandata da fonti cinquecentesche il cratere era ritenuto il vaso del "talento che Cesare imperatore diede a Pisa con lo quale si misurava lo censo che a lui era dato". In quanto testimone dell'antica grandezza della città e della sua presunta importanza all'interno dell'impero romano, il cratere divenne nella nuova collocazione al culmine del monumento trecentesco [em Pisa] il simbolo della fedeltà pisana all'impero medievale».

árvores, as vinhas, as aves, um cesto com uvas e um jarro pousados – apareçam a uma escala bastante mais reduzida, como se de facto estivessem muito mais distantes do observador. Decerto, o autor não foi indiferente à composição e à convivência destes dois assuntos na mesma página.

Não podemos dizer que lidamos aqui com uma espécie de natureza-morta, mesmo que nos recordemos das célebres «pinturas dos meses» realizadas no século XVII por Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos, nas quais está bem marcada a relação perto/longe, dada pela natureza-morta colocada em primeiro plano, em baixo, contra a paisagem, no seu sentido mais amplo e atmosférico, em cima.⁶⁷⁷ Repare-se que, no referido desenho de Holanda, a espacialização do vaso, em relação à sua envolvente direta, é praticamente nula, havendo apenas a sugestão de uma sombra projetada no chão, para a direita, mas sem caracterizar a textura do plano onde se situa. Todavia, é importante realçar que estamos diante do primeiro desenho português que elege um artefacto como tema principal, desvinculado de qualquer significado, função religiosa ou desígnio alegórico.

No fólio 26r do mesmo álbum, Holanda apresenta-nos outro desenho digno de nota. Na realidade, a página contém dois desenhos, mas suscita uma leitura diferente da que sugerimos para o fólio 23v, em parte porque neste caso os desenhos foram realizados com instrumentos diferentes. Na zona superior, desenhada a sanguínea, está representada, como que a pairar, a *Cabeça de Juno (Ludovisi), do Jardim Cesi*; e na zona inferior, traçado a pena, está representado um *Agrupamento de esculturas, no Jardim Cesi* (Fig. 296). É este último que nos interessa, em clara dissociação do primeiro. Ele possui uma legenda em latim, na parte inferior, que José Alves traduz e comenta:

«*Simulacra metarum, de lapidibus, Romae, sic faciundum, curavi.* [= Imagens de metas, extraídas de mármore, em Roma. Assim cuidei de fazê-lo]. É um agrupamento de esculturas:

a) Três metas, ou marcos, Baco ou Hércules; figura feminina; uma cabeça. Serão do século I. É sabido que os Gregos colocavam bustos de Hermes sem braços sobre os marcos de pedra, destinados a indicar os caminhos aos viandantes: são as chamadas “hermas”. Os Romanos seguiram-lhes o exemplo: mas o hermes dos Gregos é o Mercúrio dos Romanos.

b) Do grande tanque circular de mármore há um exemplar muito parecido no Museo Nazionale Romano delle Terme.

c) Sátiro com odre sobre alto pedestal, deitando água no tanque».⁶⁷⁸

⁶⁷⁷ As telas pertencem a Colecção Particular. Ver FRANCO, PIMENTEL, CAETANO & CARVALHO, 2015, pp. 93-96, 102-103.

⁶⁷⁸ HOLANDA & ALVES, 1989, p. 37.

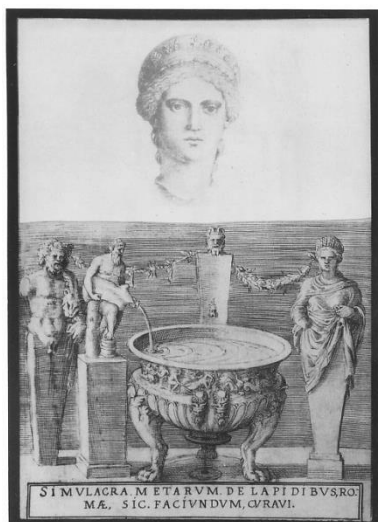


Fig. 296. *Cabeça de Juno (Ludovisi), do Jardim Cesi, e agrupamento de esculturas, no Jardim Cesi.*
Francisco de Holanda. c. 1538-40. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (cat. 2)

Fig. 297. *Natureza-Morta com pequena chávena branca à esquerda.* Giorgio Morandi. 1930.

Freiburg im Breisgau, Morat-Institute für Kunst und Kunstwissenschaft

Não tivemos acesso direto às peças que Alves indica, nem a imagens nem a descrições escritas, restando-nos a observação do desenho. A frontalidade das «metas», entreligadas com um fio de ramagens decorativas ou grinaldas, dispostas em torno de um riquíssimo tanque «de mármore» abastecido com água corrente, assemelha-se a uma espécie de recepção. O primeiro confronto com a imagem do desenho é, pois, idêntico ao de quem chega a um sítio onde é amigavelmente esperado.

É interessante notar que o conhecimento da função das «metas» ou «hermas», aumenta a atenção sobre a sua presença e mesmo sobre a sua forma. José Alves indica que essas peças eram marcos de orientação, certamente colocados em pontos estratégicos das estradas e nas encruzilhadas dos caminhos, mas também se sabe que eram usadas como delimitadores de propriedades e marcadores de fronteiras.⁶⁷⁹ A sua relação com a orientação geográfica e com a definição do espaço permite aludir à mobilidade humana mas também ao reconhecimento e à identidade de um lugar. Por outro lado, enquanto objeto, este tipo de peça assume, dentro do universo da escultura clássica, uma forma bastante expressiva de imobilidade, pois por norma define-se como um plinto encimado por uma cabeça, um busto de ombros ou, eventualmente, um torso, ao qual normalmente apenas acresce o relevo dos órgãos genitais masculinos, situados a uma altura correspondente.⁶⁸⁰

⁶⁷⁹ TURNER, 1996, p. 456.

⁶⁸⁰ TURNER, 1996, pp. 455, 456.

Este aspeto eminentemente escultórico, coadjuvado pela afirmação da «massa inanimada», está bem marcado no desenho que Holanda realiza do *agrupamento de esculturas do Jardim Cesi*, ao mostrar-se especialmente empenhado na tradução da presença de um grupo de «coisas sólidas». Esta atitude permite identificar interessantes analogias com algumas gravuras de Giorgio Morandi (Fig. 297), artista do século XX cuja obra afirma um olhar fundamentalmente atraído pela «solidez dos objetos visíveis».⁶⁸¹ A analogia também reside no tipo de enquadramento, que nos apresenta, frontalmente, objetos imóveis e materialmente estáveis, organizados num espaço de confronto bastante reduzido.⁶⁸²

Neste confronto do desenhador com objetos imóveis, feitos de um material estável e idêntico, descobrimos que o enfoque do olhar está na distinção formal e nas subtilidades da sua espacialização: se são altos, baixos, estreitos, largos, afunilados, se têm ou não protuberâncias ou padrões, se são escuros ou claros, se estão mais à frente ou mais atrás, mais acima ou abaixo, se há mais ou menos espaço entre eles, e qual a configuração desse espaço que sobra. Estes são os problemas específicos e concretos do ato do desenho, as decisões empenhadas no enunciação formal daquilo que o artista observa, escrutina e racionaliza, com tempo.

O *agrupamento de esculturas* é uma curiosidade local, encontrada no referido jardim, e é provável que a disposição das peças fosse a que o desenhador representa. Contudo, não é evidente se o plano de fundo, marcado quase «uniformemente» com linhas horizontais, materializa um muro existente ou se se trata de uma pura decisão gráfica tendo em vista conferir maior realce às peças escultóricas. Efetivamente, o que se reconhece nesse plano de fundo? Nada, em particular. Não se constata o mínimo esforço do desenhador na caracterização de qualquer elemento construtivo ou tipo de material. As linhas preenchem, simplesmente, um plano cuja posição no espaço de representação se determina por uma linha/limite, em baixo, passando logo atrás das esculturas. Nada mais do que isso. Certo é que se enquadra e envolve as «coisas sólidas» numa espécie de atmosfera, unificando o espaço onde se situam, destacando-as nitidamente do desenho que vemos na parte superior. Mas, mais importante ainda, essa demarcação do plano de fundo «encurrala» as peças diante do observador, sugerindo um

⁶⁸¹ BOEHM, 2008, pp. 9-20.

⁶⁸² «Formally the etchings deal with the same issues that Morandi was occupied with in his paintings and drawings all his life: the question of how to give convincing pictorial form to what one sees, and how to define the pictorial space where what is seen in real space is located and will remain» (HOLLER, 2008, p. 130).

encurtamento do espaço de confronto e criando uma tensão de presença dos objetos na nossa direção. Ou seja, estamos diante de uma atitude de espacialização e de enquadramento mediante a qual coisas e espaço apenas podem acumular-se, crescer, dilatar-se, na direção de quem olha o «quadro». Esta é uma característica que se encontra em várias (e célebres) pinturas de naturezas-mortas.⁶⁸³ Trata-se aqui de uma situação fundamental que observamos noutras análises que fizemos, dentro do estudo da pintura a óleo e mesmo da *iluminura*.

Estes dois «debuxos» de Francisco de Holanda são, muito provavelmente, os melhores e mais antigos exemplos portugueses da representação de «objetos inanimados», tendo em conta a «presença das coisas» diante do artista. De resto, podemos observar desenhos mais tardios onde os objetos são acessórios que se integram em composições com figuras. Nestes não parece plausível, nem sequer necessário, o confronto direto com os «objetos» que são representados.

5.3. Dois detalhes de dois *frescos* arruinados

Um dos detalhes de pintura mural que nos parece muito interessante, a respeito do estudo da «natureza-morta integrada», já se desmaterializou completamente, restando apenas uma fotografia, realizada na primeira metade do século XX (Fig. 298), que comprova a sua anterior existência.⁶⁸⁴ Trata-se de uma secção da pintura da capela-mor da igreja de São Mamede, em Vila Verde, situada na parte inferior e do lado esquerdo da parede fundeira.⁶⁸⁵ Nela se reconhecia, com evidência, a representação de «dois queijos e um púcaro com a boca envolta em tecido para coalhar o leite», os primeiros empilhados e pousados sobre uma pequena bancada, enquanto o segundo parece colocado no chão ou sobre um degrau.

⁶⁸³ No livro *The Rethoric of Perspective*, Hannekke Grootenboer foca insistentemente este aspeto nas pinturas de Pieter Claez e Claesz Heda (GROOTENBOER, 2006, pp. 6, 8).

⁶⁸⁴ Segundo as técnicas do Gabinete de Gravuras das Reservas Municipais da Cidade do Porto (Sandra Araújo e Ana Maria Osório), a foto terá entrado na colecção do gabinete cerca de 1950.

⁶⁸⁵ Como a própria fotografia e as descrições de Jorge Pais da Silva sugerem, este exemplo surge entre vestígios de duas empreitadas de pintura que, segundo Joaquim Inácio Caetano (CAETANO, 2006, p. 272), foram realizadas em épocas não muito díspares: uma, cerca de 1500, e a outra, no segundo quartel do século XVI. Luís Afonso afirma que a segunda empreitada foi realizada diretamente sobre a primeira e pela «mão da mesma oficina» (AFONSO, 2009, p. 845).

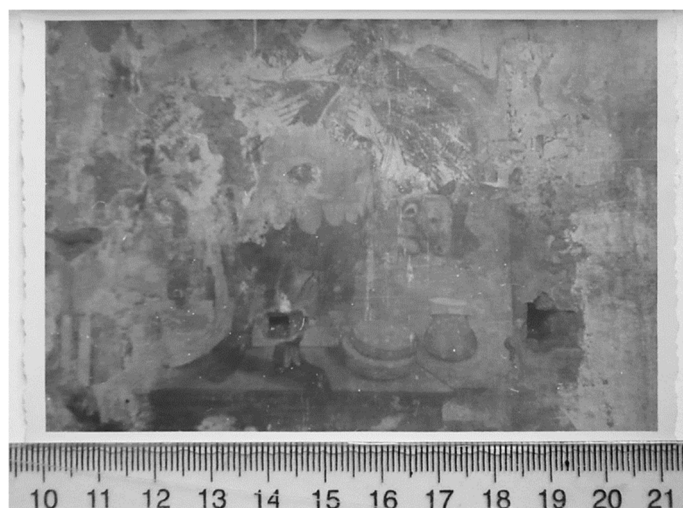


Fig. 298. Detalhe da pintura mural da capela-mor da igreja de São Mamede, em Vila Verde.
Mestre desconhecido. Segundo quartel do século XVI. (cat. 11)

Dadas as condições de desgaste da obra e de desvanecimento da própria fotografia, não é possível perceber com clareza se estes elementos se situam no mesmo plano de profundidade do espaço representado. Situação que, bem observada, apenas é sugerida pelas dimensões aproximadas dos queijos e do púcaro. A fotografia mostra, também, duas formas escuras, não identificáveis, sobre a bancada do lado esquerdo, e, mais acima, na direção do púcaro, a cabeça de um cordeiro.

Segundo Luís Urbano Afonso, a representação do cordeiro é uma referência a São Mamede,⁶⁸⁶ o «Santo Pastor» que estaria pintado mais acima e à direita dos objetos.⁶⁸⁷ De acordo com a *Iconografia dos Santos* de Louis Réau, o emparelhamento do púcaro com os queijos faz todo o sentido na iconografia do Santo, cuja lenda conta que «tinha construído um oratório no deserto onde predicava o Evangelho às bestas selvagens. Com o leite das fêmeas das ditas feras produzia queijos que um anjo lhe mandou dar aos pobres».⁶⁸⁸

A realidade da obra, na época em que foi efetuada a captura da imagem, revelava um acentuado estilhaçamento e desgaste das imagens, de onde emergia este belo apontamento. Tanto quanto se pode depreender da observação direta da fotografia, os elementos têm uma marcada presença volumétrica, com indicação de sombra projetada no lado posterior esquerdo. O par de queijos empilhados, apresenta-se segundo um ponto de vista usual, pousado junto à beira de uma bancada, emparelhando-se com o

⁶⁸⁶ *São Mamede* - nome aportuguesado de Mamés de Cesarea, século III d.C.

⁶⁸⁷ AFONSO, 2009, p. 847.

⁶⁸⁸ RÉAU, 1999-2002, vol. 4, pp. 312-313.

púcaro, como se de um pequeno *bodegón* se tratasse. Porém, o ponto de vista deste último é incoerente relativamente ao dos queijos, pelo facto de a sua abertura ser representada a partir de um ponto de vista mais baixo, tanto mais incongruente se considerarmos que está pousado no chão. O espírito singelo deste «*bodegón*», evoca um processo de consubstanciação, de adensamento da matéria, mais do que de transformação de uma coisa em outra absolutamente distinta. A presença do cordeiro parece intensificar a evocação deste processo, como já vimos, carregado de um desígnio benfeitor e sagrado.

Para além deste detalhe, que traz ao pensamento a possibilidade de terem existido muitas outras situações, hoje desaparecidas ou ainda por revelar, podemos constatar outros apontamentos de interesse em pinturas murais atualmente conhecidas e estudadas. É o caso, também muito desgastado, da representação de dois recipientes que figuram numa secção de pintura remanescente na fachada da Sé de Braga, possivelmente realizada na segunda metade do século XV.⁶⁸⁹ Pensa-se que este fragmento integrava uma composição mais vasta, dedicada ao tema da *Anunciação à Virgem*. A porção existente permite ver uma faixa de pintura que se estende na horizontal, dividida em duas partes (Fig. 300): uma, superior, onde se desenham molduras fingidas, preenchidas alternadamente pela representação de uma cabeça ou de uma planta, e outra, inferior, que do lado esquerdo enquadra uma ave em voo, e, do lado direito, uma fachada arquitetónica, o que, de forma ambígua, nos transporta de uma vista do exterior para uma vista do interior, ou, subitamente, para uma vista mais aproximada. Nesta última secção reconhece-se, dentro de dois compartimentos diferentes, um recipiente de onde se eleva uma pequena chama, e um vaso contendo flores (Fig. 299).

«Nesse interior arquitectónico pode ver-se uma cortina aberta e um recipiente circular, no centro do qual parece existir uma chama, seguindo-se um ramo de flores dentro de um vaso, provável alusão às açucenas que se encontravam na câmara onde a Virgem é anunciada».⁶⁹⁰

Considerando esta descrição de Afonso, os recipientes e as flores aparecem numa escala algo incomum, uma vez que preenchem a totalidade dos vãos, sendo estes ladeados por colunas e rematados, na parte superior, por arcos em ogiva. Ainda que verdadeiramente se trate da representação de um interior arquitetónico, nomeadamente

⁶⁸⁹ AFONSO, 2009, pp. 125-127.

⁶⁹⁰ AFONSO, 2009, p. 126.

de uma igreja, como sugere Afonso, o efeito produzido dá, justamente, a sensação dos objetos se conterem dentro de nichos ou de pequenos vãos de janelas.

Infelizmente, não foi permitido visualizar diretamente a pintura nem captar uma imagem conveniente deste detalhe.⁶⁹¹ Temos, por isso, de considerar imagens e descrições realizadas por outros autores. Com base na imagem apresentada no estudo de Maria Fernandes (a qual se reproduz acima, com menor qualidade – Fig. 299) as linhas que, dentro do compartimento da esquerda, sugerem a Afonso uma cortina aberta, poderiam ser também interpretadas como três cabos, fixos de modo incerto na parte superior, sobre os quais pende o recipiente com lume - ou melhor, uma lamparina suspensa. Dentro do compartimento do lado direito, são ainda reconhecíveis um vaso largo, contendo duas açucenas abertas e uma ainda em *botão*, desenhadas com auxílio do método do *estresido*, denunciado pelo característico pontilhado negro que se encontra numa das flores.⁶⁹²

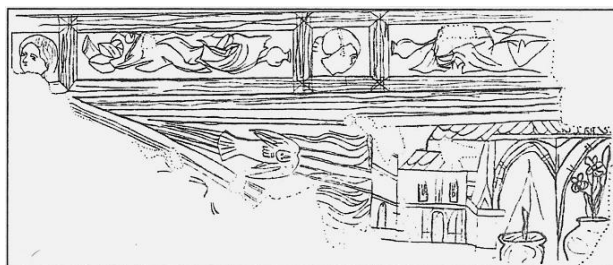


Fig. 299. Detalhe da pintura mural existente na fachada da Sé de Braga. Mestres desconhecidos.

Segunda metade do século XV. (cat. 8)

Fig. 300. Levantamento gráfico do fragmento de pintura mural existente na Sé de Braga. (cat. 8a)

⁶⁹¹ Em resposta escrita à nossa solicitação, a Doutora Fernanda Barbosa, Conservadora do Tesouro-Museu da Sé de Braga, referiu que «de facto, a pintura existe, a questão é que, quer o acesso (está protegida por um gradeamento), quer a visualização (grades muito “apertadas”), não permitem vê-la e tão pouco fazer uma imagem».

⁶⁹² AFONSO, 2009, p. 126

5.4. Um painel de azulejos de Francisco de Matos e um silhar existente no Museu Nacional do Azulejo

De 1584, e da mão de um enigmático Francisco de Matos, chega-nos uma obra absolutamente excepcional, a todos os níveis. Falamos de um painel de azulejos existente na igreja de São Roque, em Lisboa,⁶⁹³ que Santos Simões qualificou como

«os azulejos mais belos e mais importantes de quantos até então – e mesmo depois – se colocaram em Portugal (...) A verdade é que tal qualidade técnica e artística nos aparecem tão isoladas no conjunto da cerâmica decorativa portuguesa, como, de certo modo, na cerâmica decorativa de qualquer país nesta época».⁶⁹⁴

Há vários aspetos dignos de nota. Em primeiro lugar, por se tratar de um painel de excepcional execução técnica, quanto à qualidade cerâmica do colorido e mesmo do assentamento das *tápicas*, mas também a nível da composição e da virtuosa execução do desenho e da pintura. Em segundo lugar, por estar, do ponto de vista estético e conceptual, em «perfeita sintonia com a linguagem erudita do maneirismo internacional», não obstante o facto de esse «estilo» ter chegado ao nosso país essencialmente «através de gravuras europeias», flamengas e italianas.⁶⁹⁵ E, em terceiro lugar, porque possui alguns motivos ornamentais que nos remetem para a temática da natureza-morta.

Na realidade, a obra de Matos reveste uma parede, e parte de outra, da capela de São Roque, da igreja com o mesmo nome. Na parede do lado direito, para quem se encontra de frente para a capela, podemos ver que o painel se adapta a uma porta, a uma janela e um pilar adosado. Adapta-se perfeitamente a esses elementos pela inclusão de cercaduras e pela imitação de elementos escultóricos. Na parede do lado esquerdo, em baixo, apenas subsiste uma porção do painel original de Matos, que atualmente se emparelha com um painel maneirista, pintado a óleo, da autoria de Gaspar Dias, de significativas dimensões.⁶⁹⁶ A inclusão do painel veio fragmentar a parte direita da parede e, por conseguinte, o painel de azulejos, deixando-o com menos de metade do

⁶⁹³ Cat. 14.

⁶⁹⁴ SIMÕES, 1990, pp. 112-113.

⁶⁹⁵ CARVALHO, 2007, p. 33.

⁶⁹⁶ Trata-se da *Aparição de Anjo a São Roque* (no nosso catálogo com o nº 364), obra que, curiosamente, foi realizada no mesmo ano do referido painel de Matos.

tamanho em altura. O painel da parede do lado direito apresenta uma longa faixa vertical, na sua parte esquerda. Esta, como que «tripartida», concede destaque a um medalhão figurativo colocado no centro (Fig. 301), envolvido por uma «cartela acentuadamente flamenga».⁶⁹⁷ As partes superior e inferior são nitidamente dominadas por jogos simétricos de decorações fitomórficas, ora estilizadas ora de clara intenção mimética, tendo como referente compositivo central um pequeno dossel, em cima, e uma estreita urna escultórica, em baixo. Tudo «de acordo com a sintaxe ornamental flamenga».

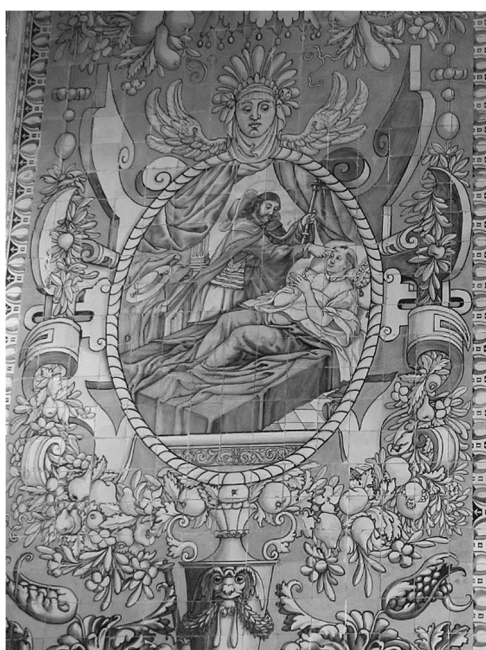


Fig. 301. *Vista parcial de medalhão figurativo e decorações com grinaldas de frutos, folhas e flores.*

Francisco de Matos. 1584. Capela de S. Roque da igreja de São Roque, em Lisboa. (cat. 14)

Também o fragmento remanescente na parede esquerda nos apresenta decorações muito relevantes. Além das grinaldas de frutos, destaca-se a representação de um cão segurando um pão na boca, em baixo, surgindo em segundo plano relativamente ao gradeamento fingido e às cornucópias floridas.

À exceção do tema representado no medalhão central e dos frisos que contornam a pedraria, onde se verifica a utilização da cor verde e castanha, todos os elementos são desenhados e modelados em tons de azul contra um fundo amarelo. Eximiamente modelados, estes elementos têm um tratamento de claro-escuro muito bem doseado,

⁶⁹⁷ CARVALHO, 2007, p. 195.

com as transições suavemente afeiçãoadas, resultando na forte sensação de volumes escultóricos, sobretudo das cornucópias floridas que encontramos na parte inferior.

Relativamente à imagem do medalhão figurativo, não há dúvida de que ilustra o primeiro milagre conhecido de São Roque, a *Cura miraculosa do Cardeal*, tema também retratado numa conhecida pintura a óleo de c. 1520.⁶⁹⁸ Há notórias coincidências formais e compositivas com esta pintura, mesmo no detalhe do chapéu e das vestes cardinalícias que se encontram pousadas sobre um banco, num apelativo efeito de «natureza-morta». Parece, de facto, que esta pintura azulejar teve a sua fonte na imagem da pintura a óleo de c. 1520. Mas não se trata, verdadeiramente, de uma cópia realizada noutro meio técnico nem de uma citação integral. Além das figuras principais, da cama e do detalhe de «natureza-morta» que referimos, verificam-se importantes diferenças, principalmente no facto de a pintura a óleo integrar a imagem de um «quadro» que ilustra o *reconhecimento do Papa a São Roque*, ampliando, dessa forma, a proporção narrativa do tema.⁶⁹⁹

De particular importância para nós, são as «decorações miméticas» de cachos de frutos, folhas e flores que Francisco de Matos dispôs num esquema simétrico variado, mas equilibrado no tocante às massas gerais, mediante um eixo vertical a partir do qual estabelece o princípio da «simetria variada», alternando espécies de frutos, flores e folhas. Podemos então identificar, em zonas diversas do painel, a presença de maçãs, pêras, romãs (rachadas – deixando ver as pequenas tesselas), marmelos, nabos, limões, abóboras e cabaças. Relativamente às folhagens, identificam-se as folhas das várias espécies representadas, e as flores da aboboreira e do marmeleiro.⁷⁰⁰ O aspeto de tais representações caracteriza-se por um desenho de contorno seguro, tenso mas bastante assertivo, ao qual se acrescenta a modelação volumétrica da forma, sem sugestões de textura. Dir-se-ia que, no respeitante a estes cachos de frutos, folhas e flores, se trata de um desenho realizado a linha e aguada, e nem tanto, propriamente, de uma pintura. Isto sem desprimor do jogo de contraste, ao qual, de facto, não se fica indiferente, entre as formas azuis, de carácter suave e fresco, e o fundo amarelo de uma intensidade sucosa.

Os motivos ornamentais são proeminentes nesta pintura de Francisco de Matos, quase a ponto de secundarizar o tema representado no interior do medalhão, não fôra o

⁶⁹⁸ Cat. 353.

⁶⁹⁹ CAETANO, 1999b, pp. 39-40.

⁷⁰⁰ Deixamos aqui uma nota de agradecimento ao Engenheiro Agrónomo Daniel Oliveira Magalhães, pela identificação das referidas espécies.

leque cromático mais alargado que a distingue visualmente. Isto faz-nos pensar que, sem que na época (último quartel do século XVI) se tivesse consciência disso, a pintura azulejar desempenhava uma função ideal para levar a cabo um dos mais importantes actos de «inversão» da designada «pintura culta» em favor de um destaque progressivo da representação dos «objetos de natureza-morta», nomeadamente dos elementos naturais, dando azo à simples degustação da beleza da sua figuração em pintura.

Não se trata de uma novidade, pois essa forma ornamental de enquadrar temas figurativos era já muito conhecida e apreciada pelos portugueses através das laboriosas tapeçarias flamengas importadas durante o século XVI (Fig. 302). Sabemos que esta forma de enquadrar temas sagrados, com grinaldas decorativas de flores e frutos tornou-se, no século XVII e mais tarde, um processo bem conhecido de alguns pintores, e de colaborações entre pintores. Entre as mais célebres obras estão as telas de Jan Brueghel, o Velho, muitas delas realizadas em colaboração com reconhecidos pintores de figuras, tais como Pieter van Avont ou Peter Paul Rubens (Fig. 303).



Fig. 302. *Assuero entrega o anel a Mardoqueu / História de Ester*. Tapeçaria de produção flamenga. Segundo quartel do século XVI. Museu Nacional de Arte Antiga.



Fig. 303. *Virgem e o Menino no interior de uma grinalda de frutos e flores*. Jan Brueghel, o Velho, em colaboração com Peter Paul Rubens. c. 1620. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Conceptualmente, foi bastante profícua a relação entre a vertente ornamental das pinturas de flores e frutos e as imagens de cariz religioso. Pois se tais «enquadramentos» conferiam um aspeto solene, glorificador ou mesmo festivo às cenas religiosas ou às figuras sagradas, por seu turno, a presença simultânea dos temas religiosos potenciou e autorizou a interpretação simbólica das «porções de natureza»

então figuradas.⁷⁰¹ Neste contexto, abriu-se uma base de possibilidades visuais e discursivas, que se acrescentam ao espetáculo de beleza e ao maravilhamento que, sem dúvida, nos impõe este tipo de pinturas. Não tentaremos aqui explorar as possibilidades simbólicas dos frutos e flores representados por Francisco de Matos, na sua relação com a representação do tema da vida de São Roque. Tal tentativa iria prolongar muito este espaço que reservamos para outras notas essenciais.

É evidente que a representação das cabaças pode relacionar o tema, pelo facto de esse elemento ser coincidente com um dos atributos do «santo viajante». Mas, por outro lado, pensamos que a função eminentemente decorativa de tal variedade de frutos e flores, integrada num conjunto apelativo do gosto e da estética maneirista internacional, é bem mais importante para compreender a essência artística da obra do que qualquer simbolismo que se lhes possa imputar individualmente.

Em relação às pintura azulejares, pretendemos finalmente chamar a atenção para uma obra realizada nos primeiros anos do século XVII (c.1600-1625), obra que Santos Simões considerou de produção lisboeta «quando ainda persistia a influência dos ceramistas flamengos».⁷⁰² Trata-se de um silhar, ou seja, de um conjunto de azulejos destinado a cobrir parte de uma parede, originário do antigo convento de Santa Clara, de Évora, que atualmente se conserva no Museu Nacional do Azulejo. O painel, constituído pelo conjunto de 12 azulejos de altura por 22 de largura, possui uma barra própria, que o circunscreve, e é dominado pela representação centralizada de uma *cartouche* ou *cartela* oval que desenvolve enrolamentos e *ferroneries* de gosto flamengo. No interior da cartela, verifica-se a representação de um cesto contendo frutos, flores e pássaros esvoaçantes, sendo a parte externa ornada com máscaras femininas, anjos e aves (Fig. 304).

O conjunto é bastante apreciável pela sua riqueza cromática (azuis, amarelos ocre, verdes e manganês no desenho), apesar de Santos Simões ter considerado que a aplicação direta das cores denota alguma «incipiência técnica»: algumas «volatilizaram na primeira cozedura», recorrendo-se a «segunda e terceira cozedura».⁷⁰³ Refere Santos Simões que a obra tem um «carácter experimental sem consequências na produção azulejar portuguesa».⁷⁰⁴ Mas, isso não nos impede de lembrar correspondências formais

⁷⁰¹ AZAMBUJA, 2009.

⁷⁰² SIMÕES, 1990b, p. 111.

⁷⁰³ SIMÕES, 1990b, p. 111.

⁷⁰⁴ SIMÕES, 1990b, p. 111.

com os frontais de altar que algumas décadas mais tarde se irão encontrar em Portugal, e dos quais o museu do azulejo conserva alguns exemplares.⁷⁰⁵

O tema das flores colocadas de forma simétrica dentro de um recipiente, eventualmente com a presença de aves, verifica-se, também, com alguma frequência, em produções azulejares da segunda parte do século XVII.⁷⁰⁶ Pertencem a uma época em que a natureza-morta, enquanto temática e prática pictórica, se encontra elaborada e estabelecida. Os exemplos de quaros a óleo deste género são tão deslumbrantes quanto numerosos. Como mera exemplificação de uma fórmula compositiva simétrica (no que respeita ao equilíbrio das «massas») em enquadramento horizontal, veja-se a obra de Juan de Arellano (Fig. 305), na qual se produz uma visão espetacularmente nítida de um cesto contendo flores de variadas espécies; a vivacidade da flora parece, aqui, atrair algumas borboletas, que esvoaçam em seu redor.

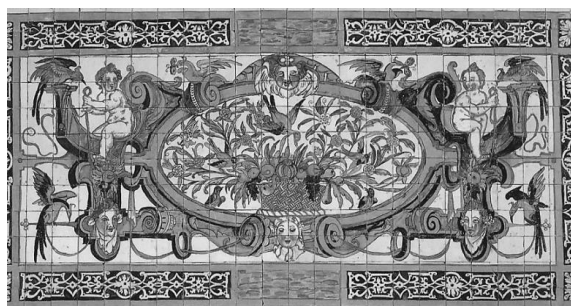


Fig. 304. Silhar de azulejos pintados. Autor desconhecido. c.1600-1625.
Museu Nacional do Azulejo. (cat. 15)



Fig. 305. *Arranjo de flores num cesto*. Juan de Arellano. c. 1670. Museo Nacional del Prado.

Fig. 306. *Arranjo de flores num cesto*. Autor desconhecido. c. século II d. C. Museo Pio-Clementino, Vaticano.

⁷⁰⁵ PEREIRA, 1995b, p. 44.

⁷⁰⁶ Veja-se, por exemplo, os painéis de azulejos atualmente colocados no claustro da Biblioteca Pública Municipal do Porto, provenientes do Mosteiro da Avé Maria. José Meco apresenta, também, vários painéis azulejares do mesmo tipo (MECO, 1985).

Todavia, é importante lembrar que este tipo de motivo teve aparições muito precoces na arte que atualmente se considera europeia, e em especial na arte do mosaico. Veja-se uma obra romana, realizada por volta do século II d. C. (Fig. 306), que representa, sem mais, um conjunto de flores diversificadas dentro de um cesto de verga, envolvidas por cercadura própria.

5.5. Iluminuras diversas

5.5.1. Três «naturezas-mortas integradas» nos frontispícios da *Leitura Nova*

Pela sua autonomia relativa, elegemos, de entre três diferentes frontispícios da *Leitura Nova*, três singelos conjuntos de flores que sobrepujam o nome *D. Manuel* (Fig. 307-309). Esses conjuntos participam na superabundância de estímulos e na densidade material que, na sua globalidade, as referidos frontispícios ostentam. Mas, podemos considerá-los isoladamente. Não se trata de uma «visão» forçada, na medida em que o próprio iluminador dispôs os elementos dentro de um «quadro» inequivocamente decidido e bem marcado. Neste sentido, é legítimo reconhecer-lhes uma composição e uma ordem própria.

Nos dois primeiros detalhes sugeridos, dispõem-se, em linha, flores e dois morangos, como que pousados, formando conjuntos apelativos de graciosidade e simplicidade. No terceiro caso, a disposição das coisas tem um carácter diferente, pois nela se encena uma aparente desordem. A disposição destes elementos, nestes espaços diminutos,⁷⁰⁷ revela grande sensibilidade e critério plástico da parte do pintor que as produziu, provavelmente Álvaro Pires. O colorido é de uma extrema beleza. A descrição formal, do volume, das pequenas rugosidades da maior parte dos elementos, é verdadeiramente notável.

No arranjo da primeira iluminura (Fig. 307), o pintor articula a posição relativa dos caules e das folhas para conferir maior dinamismo ao alinhamento e à escala constante dos elementos: posicionam-se de forma a produzir um efeito de *curva e contracurva*, encadeando sucessivos «vectores» oblíquos, que se compensam mutuamente através inclinações «espelhadas». A cor dos elementos também alterna, tendo em conta o mesmo objetivo compositivo.

⁷⁰⁷ Note-se que as nossas reproduções destes três *arranjos* se encontram à escala real.



Fig. 307. Detalhe do frontispício do livro 8 de *Estremadura*, da *Leitura Nova*. Álvaro Pires (atr.). 1509.
Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (cat. 19)



Fig. 308. Detalhe do frontispício do livro 10 de *Estremadura*, da *Leitura Nova*. Álvaro Pires (atr.). 1516.
Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (cat. 20)



Fig. 309. Detalhe do frontispício do livro 3 de *Místicos*, da *Leitura Nova*. Álvaro Pires (atr.). 1516.
Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (cat. 21)

Os elementos situam-se sobre um plano com gradação de claro-escuro, constatando-se maior luminosidade na parte inferior, o que produz um efeito de espaço côncavo (*meia-cana*), par ao qual também contribui a luminosa borda que circunscreve o arranjo. O efeito volumétrico é acentuado pela representação da sombra projetada, que se origina a partir de uma luz vinda de cima e um pouco da esquerda. É de salientar a representação dos dois morangos silvestres ao centro da composição. Destacam-se por serem os dois únicos frutos. São os dois únicos volumes esféricos, os únicos elementos vermelhos (em especial o da direita) que possuem um especial acento de luz refletida. Com estes elementos, o «naturalismo» da representação atinge o seu ponto mais alto. O pintor emparelha dois morangos com dimensões e cores subtilmente diferentes, sobrepondo-os parcialmente. O da frente é maior e completamente vermelho, vivo, seguramente maduro, mas sem o mínimo sinal de decaimento. O de trás é ligeiramente menor, e caracteriza-se por uma cor mesclada: vermelho ténue, na parte frontal do morango, cambiando suavemente para esbranquiçados e verdes, junto à parte que une o morango ao seu pedúnculo; esta coloração descreve, com precisão, a aparência dos morangos que estão a entrar em fase de amadurecimento.

No arranjo da segunda iluminura que apresentamos (Fig. 308), a composição pauta-se pela horizontalidade de três formas concisas e alongadas: três *cravos* a iniciar a floração, cortados pelo caule a escassos centímetros da *cápsula deiscente* (onde se

geram as pétalas desta flor). Neste motivo, supostamente tão «escasso» de estímulos pictóricos e plásticos, o artista introduz pequenas variações que atestam a sua especial atenção às pequenas perceções dos *elementos particulares*. Os três elementos têm dimensões ligeiramente diferentes, sendo o maior o da esquerda e o menor o da direita. A sua inclinação varia ligeiramente, sendo sucessivamente mais inclinada quando mais à direita se encontram. Os dois da esquerda apontam as pétalas para a esquerda, enquanto o outro se coloca na posição inversa. Ao alinhar as flores, o pintor coloca as flores da esquerda, uma a seguir à outra, enquanto que a da direita intercala ou emparelha o segmento do caule com a sua vizinha. A flor da esquerda apresenta um segmento de caule ligeiramente mais longo, o único que possui folhas. A do centro, de dimensão mediana, apresenta uma pétala (a superior) nitidamente cor-de-rosa, enquanto as dos restantes elementos são encarnadas.

O pintor aplica uma gama bastante restrita cores (e, por conseguinte, de pigmentos), mas nem por isso destitui a pintura de enriquecedoras variações. As flores apresentam-se sobre um fundo verde, ao qual o pintor adiciona um ponteadinho finíssimo de amarelo/dourado, como forma de aduzir maior vibração às zonas onde incide a luz, vinda de cima e com fraca intensidade. Esse verde do fundo é idêntico ao verde «base» da *cápsula deiscente*, que reveste as pétalas em formação. Nesta mesma cápsula denotam-se ricas cambiantes de valor de claro-escuro, que parecem ter sido realizadas com a adição do vermelho ao verde, e também com a eventual adição de branco. Notam-se ligeiríssimos apontamentos acastanhados, na parte da junção com o caule, que sugerem algumas fibras já secas. Além disso, verificamos, também, o cuidado (deleitoso) do pintor na aplicação de pequenos traços de amarelo/dourado para a explicitação da espessura das partes terminais da dita *cápsula*. Tudo isto culmina na exímia descrição da superfície enrugada das pétalas em formação, e das diminutas *reticulações* dos seus términos, aspetos bastante característicos deste tipo de flor.

Quanto ao arranjo da terceira iluminura referida (Fig. 309), vemos que o espaço contido pela sua cercadura se encontra repleto de pequenas flores brancas, estando grande parte delas ainda em *botão*; encontramos cerca de quinze flores ainda fechadas e quatro semiabertas, apresentando, estas, cinco pétalas e um número elevado (indeterminável) de estames com conclusões amarelas. A julgar pela sua forma e pela folha existente na parte central, sob um pequeno conjunto de flores, deduzimos tratar-se da flor da laranjeira, mas em rigor pode também ser da tangerineira, ou de outro citrino, dado que estas árvores possuem flores e folhas com uma morfologia muito semelhante



Fig. 310. Flores e botões de laranjeira.



Fig. 311. Flores e botões de limoeiro.

(Fig. 310-311). Podemos, também, colocar a hipótese de se tratar da flor do limoeiro, apesar de esta, diferentemente da flor de laranjeira, apresentar, enquanto botão, uma ligeira tonalidade rosada em algumas partes das pétalas. A iluminura não evidencia esta subtil tonalidade, mas não sabemos se a cor dos pigmentos se manteve inalterada ao longo dos séculos, e os *botões* que encontramos em alguns limoeiros possuem um comprimento maior em relação aos botões das laranjeiras, o que está mais de acordo com a ilustração que Álvaro Pires nos apresenta.

Como dissemos, a disposição destas flores «encena» um efeito de aparente desordem, um efeito compositivo que procura evitar um alinhamento imposto de forma racional e rígida. Como tal, a decisão do pintor sobre este arranjo disfarça a «artificialidade» do ato de compor, que a execução de toda a pintura implica. Vemos uma cercadura verdadeiramente preenchida, abundante em número e em variações do mesmo tipo de elementos. Reparamos também que a orientação das flores e das pétalas soltas traduz genericamente um ritmo de vectores oblíquos, de orientações variadas, mas com maior tendência ao sentido horizontal. O que, logicamente, decorre da forte tensão horizontal imposta pelo formato esguio do espaço que se reservou para este friso decorativo.

Com carácter de exceção, e de contradição também, surge, situada a cerca de um terço do lado esquerdo da composição, uma secção de ramo colocada na vertical, à qual parecem estar ligadas algumas flores e uma folha, ocupando a zona central. Do ponto de vista da integração no conjunto, a referida secção de ramo aparece como o único elemento nesta posição e, simultaneamente, como aquele que de imediato «desrespeita» o espaço de representação demarcado pela moldura fingida. Ele extravasa, visivelmente, a parte superior da mesma. Funciona, para o espectador, como algo que «sai do quadro», ou melhor, como algo que altera a expectativa da representação. Em rigor, verificamos que também a folha, que se liga ao ramo, encosta e sobrepõe o seu limite inferior sobre a moldura, embora se trate de um detalhe muito subtil. Esta composição

destaca-se pela forma como concretiza (e conquista) um espaço de presença *anterior* ao das restantes imagens realizadas neste fôlio; encaramo-lo como uma espécie de pequeno expositor, de escassa profundidade, visto de cima, para onde se «verteram» os elementos florais.

O uso da cor neste arranjo é simples, de tonalidade geral branco/dourado, com apontamentos de amarelo e de verde distribuídos, resultando num efeito geral de grande luminosidade. De referir que as escassas porções de plano de fundo que se veem, apresentam um ponteadado claro, resultando num efeito areado. O valor cromático mais escuro que encontramos neste arranjo encontra-se na parte superior da folha que se apresenta ao centro: a sua tonalidade é verde escura. A sombra não encontra considerável expressão nesta imagem, apesar da aplicação de um eficiente efeito de modelação dos volumes das flores fechadas, cujas formas são próximas de cilindros. O pintor atendeu, sobretudo, a breves reflexões da luz nessas formas, realçando-as pelo sistemático escurecimento do fundo junto à zona inferior das mesmas.

O efeito decorativo destas três «naturezas-mortas» integradas, aduz «brilho» e graciosidade ao nome do insigne rei D. Manuel. Além disso faz, pontualmente, alusão a uma quadra primaveril, naturalmente necessária à existência de vários dos elementos representados, ou, se quisermos ser mais rigorosos, sinaliza períodos de floração que, em alguns casos, prenuncia a frutificação. Dessa forma torna-se alusivo a um estado de graça. Se o nome do dito rei e, por extensão, o seu próprio reinado, surgem a par daquilo que a natureza oferece de mais belo e de prometedor ao mundo, torna-se lógico que as «naturezas-mortas» integradas cumprem, aqui, uma função metafórica. Tanto mais se atendermos à simbologia específica que estes elementos «comportam» ao olhar do cristão. Segundo a sugestão de Sónia Azambuja, ela está diretamente implicada na eleição e no uso destes motivos de flora e fauna na pintura dos século XV e XVI e, em particular, na iluminura.⁷⁰⁸

A este respeito, e em relação à primeira «natureza-morta» integrada, é de notar a centralidade dos morangos silvestres. Considerados frutos do paraíso, constituem o «alimento dos abençoados».⁷⁰⁹ Mais que a simples expressão de um rei devoto, parece-nos existir, nesta presença do morango enquanto símbolo, uma outra forma de

⁷⁰⁸ AZAMBUJA, 2015.

⁷⁰⁹ AZAMBUJA, 2015, p. 183.

relacionar o monarca com a «origem divina do seu poder».⁷¹⁰ Além disso, como atesta George Ferguson, no contexto cristão o morango é: «the symbol of perfect righteousness, or the emblem of the righteous man whose fruits are good works. When shown with other fruits and flowers, it represents the good works of the righteous or the fruits of the spirit».⁷¹¹

Quanto às flores azuis, da esquerda e da direita (*borago* e outra espécie que não identificamos), não existe significação imputável; senão, talvez, através da sua cor, uma tendência para valores espirituais. Por ser azul a cor do *céu diurno* - percebido através de muito «ar acumulado», que nos dá tanto o pressentimento de uma «cobertura» como a sensação de uma «abertura» para o indeterminável - representa naturalmente a observância do transcendente, do sonho, de mundos e coisas imateriais. Nesta linha, a tendência psíquica e percetiva criada pela cor azul é, fundamentalmente, a da «desmaterialização». Como certa vez sugeriu Kandinsky, o azul desperta a «vontade de sobrenatural». Esta cor contempla várias nuances simbólicas, mas, especificamente para o cristão, simboliza o amor divino e a verdade divina.⁷¹²

A presença das flores brancas da fava (*Vicia faba*) neste *arranjo* é, por seu lado, melindrosa, uma vez que às favas se associam *demandas*. Com estas evoca-se, no contexto cristão, segundo explica Frey Isidoro de Barreira, uma série de inquietações e de ações humanas profundamente negativas ou «malignas»: a ansiedade, os pesadelos, o litígio com o outro, a guerra e a vingança.⁷¹³ Contudo, trata-se, aqui, apenas da floração da fava, que possivelmente adquire um sentido de advertência, senão mesmo de prudência, no sentido que Barreira refere: «quem quiser litigiar cõ o proximo, primeiro fe ponha em demanda cõ fua consciência, & lhe faça a faber do perigo em fe poem, da

⁷¹⁰ Maria Chorão e Silvie Deswarte-Rosa (CHORÃO & DESWARTE-ROSA, 1997) reiteram a existência, constante, nos frontispícios da *Leitura Nova*, de associações figurativas que indicam este objetivo (os anjos e as *armas* portuguesas, por exemplo).

⁷¹¹ FERGUSON, 1961, p. 38.

⁷¹² Sobre os tópicos sugeridos pela cor azul ver: FERGUSON, 1961, p.151; CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 105-107.

⁷¹³ «Estas considerações de Barreira têm um desenvolvimento extenso. Iniciam-se pela analogia que o autor estabelece com o mal-estar que muitas vezes provocam: «as Fauas foram fempre muy aborrecidas de quem alcançou fua malignidade, porque caufam grande guerra, & inquietação em o eftomgo inchando dentro nelle, & leuando ventufidades que o ofendem, & caçam, sendo dificultofas de digerir, & caufando terriveis fonhos: condições próprias das demandas, onde tudo he inquietçam dalma, & do corpo, tudo guerras & teimas, cudados, & imaginaçoens de vinganças» (BARREIRA, 1622, pp. 512-518).

guerra em q entra, & da inquietação que quer começar (...) & não queira pór a alma a perigo de morte eterna».⁷¹⁴

Em relação à segunda «natureza-morta integrada», devemos notar a alusão ao cravo encarnado, que segundo Azambuja é «símbolo do amor puro»; o nome científico desta flor, *dianthus*, corresponde ao «termo grego que designa flor de Deus».⁷¹⁵ Devido a um conhecido costume flamengo, mediante o qual as noivas usavam um cravo cor-de-rosa no dia do matrimónio, este elemento passou a ser considerado um símbolo do casamento e, por conseguinte, pode evocar a «força de um elo» com pleno assentimento de Deus.⁷¹⁶ Em todo o caso, trata-se do nascimento das flores; o seu esplendor ainda é em potência, anuncia a sua chegada contida na cápsula; a sua cor encarnada, latente, «existe» em contradição cromática com a complementar, o verde, em tudo indicativa de esperança.

Em relação à terceira «natureza-morta integrada», não é possível estabelecer uma identificação exata dos elementos retratados. Contudo, podemos verificar a existência de correspondências importantes entre os significados da flor de laranjeira e da flor do limoeiro. Significados que, na realidade, são coextensivos à simbologia da laranja e do limão. Ferguson refere que a flor branca da laranjeira «é usada para sugerir pureza» (por extensão da simbologia da laranja: castidade e generosidade), sendo, por essa razão, «o tradicional adorno das noivas».⁷¹⁷ Em relação ao limão, este mesmo autor refere que «é o símbolo da fidelidade no amor, e, como tal, está usualmente associado à Virgem Maria».⁷¹⁸ Frey Isidoro de Barreira tece algumas considerações mais alongadas sobre o limoeiro, o limão e a flor que lhe dá origem, as quais contemplam o mesmo sentido de «fidelidade no amor», embora o extravasem largamente. Ressalta, porém, que a «vontade», ou a «vontade firme», associada à fé e aos princípios morais do cristão, tem na fidelidade um papel fundamental. Para Barreira o «limão diz vontade» porque o limoeiro conserva os seus frutos e folhas «todo tempo que lhos deixam eftar».

«A vontade asi ha de fer, em todo o tempo fe ha de confervar no coração do homem, & nunca ha de caír, nem deixar de fer a mefma. E afsi como o limoeiro nunca fe vê orfão de fructo nem a vontade o ha de fer de bons defejos, & obras. A flor do limoeiro admiravelmente fortifica o

⁷¹⁴ BARREIRA, 1622, p. 517.

⁷¹⁵ AZAMBUJA, 2009, p. 326.

⁷¹⁶ FERGUSON, 1961, p. 29.

⁷¹⁷ FERGUSON, 1961, pp. 35-36.

⁷¹⁸ FERGUSON, 1961, p. 33.

coraçam. Nenhuma coufa anima mais o coraçam da gente, que a boa vontade que outrem lhe moftra». ⁷¹⁹

Desta forma, o autor afirma que a flor do limoeiro expressa a «boa vontade» e tudo o que de revigorante uma verdadeira *intenção de bem* pode representar para o outro.

5.5.2. A tarja da *Adoração dos Magos* do Livro de Horas de D. João III (também dito de D. Manuel I) e as moedas representadas no Livro dos Ofícios Pontifícios

O fólio 87v do atualmente designado *Livro de Horas* de D. João III, oferece-nos uma iluminura deslumbrante, na sua resolução pictórica e compositiva, e bastante interessante e fecundo enquanto conceção preliminar da natureza-morta (Fig. 312). Trata-se do designado fólio da *Adoração dos Reis Magos*, tema que se encontra delimitado por uma fina moldura fingida, descentrado para a direita e para cima, e envolto por uma cercadura preenchida com moedas douradas e prateadas, intercaladas com pérolas e pedras preciosas, deixando entrever um plano de fundo azulado.

Estamos diante do mais antigo «documento» que ilustra moedas portuguesas. O conjunto foi já exaustivamente analisado do ponto de vista numismático, tendo sido identificada a quase totalidade das quarenta e nove moedas representadas. A análise revelou duas nacionalidades de origem, portuguesa e espanhola (segundo António Trigueiros, com abundante circulação em Portugal na época), ainda que haja destaque para as moedas portuguesas, indicativas de diferentes reinados. ⁷²⁰ Especial evidência para as «grandes moedas portuguesas de ouro», que figuram centradas na parte inferior.

Aliás, as moedas da parte inferior da tarja, em particular os grupos do centro e da esquerda, apresentam-se num ponto de vista ligeiramente diferente das restantes. Enquanto as moedas distribuídas pelas laterais se apresentam numa posição totalmente frontal, os dois referidos grupos revelam, mediante uma observação atenta, um ponto de vista menos forçado (menos abstratizante) ao exporem parte dos seus topos virados para o espectador, tornando perceptível a sua espessura.

⁷¹⁹ BARREIRA, 1622, p. 263.

⁷²⁰ TRIGUEIROS, 2009, pp. 10-16, 33.

O estudo de Markl sobre este fólio foi decisivo para uma re-datação e re-intitulação do códice;⁷²¹ estudo marcado pela inquietação relativamente a uma série de imprecisões descritivas que encontra no trabalho do iluminador: «anomalias» que o levam a difíceis interpretações. O historiador aponta várias omissões nas inscrições das moedas e mesmo a alteração da cor de algumas (aparentemente seis), levando-o a afirmar, que o iluminador «reproduziu [um]a moeda sem dela ter conhecimento direto».⁷²²

Por seu lado, Trigueiros declara apenas algumas omissões, que considera pouco ou nada relevantes na globalidade da ilustração deste elevado número de moedas, considerada a escala de representação. Mostra que o iluminador foi genericamente exato na descrição formal das moedas, assim como foi espantosamente rigoroso na proporção relativa, desenhadas a metade do tamanho real. Quanto à alteração de cor dos seis espécimes, Trigueiros justifica-a com critérios próprios da composição pictórica.

É bastante plausível que, nesta obra, a ilustração de vários numismas tenha implicado a sua observação direta, tendo em vista o reconhecimento visual de certos detalhes e a realização de apontamentos gráficos para posterior execução a têmpera. Tendo essa situação em mente, é de considerar que o elevado valor de alguns elementos representados, sejam as pérolas, as pedras preciosas ou pelo menos um tipo de moedas, as «grandes moedas portuguesas de ouro»,⁷²³ indicaria a necessidade do iluminador trabalhar grupos em separado. Aliás, é possível supor que nesta iluminura se retrata uma quantia muito avultada de dinheiro, à qual acresce o valor bastante elevado das pérolas e das pedras preciosas.⁷²⁴

No tocante à ilustração das moedas, a situação é idêntica à de uma outra iluminura atribuída à mesma Oficina, que tem mais do dobro de dimensão, realizada c. 1539-41, no fólio 18v do *Livro dos Ofícios Pontifícios* (Fig. 313). Esta, ilustra sessenta

⁷²¹ MARKL, 1983.

⁷²² MARKL, 1983, p. 122.

⁷²³ Segundo António Trigueiros, na mesma obra acima citada, em cerca de 1525-38, o valor do *português de ouro de D. João III* (grande moeda portuguesa de ouro), era de 4.000 reais, podendo comparar-se, em termos de valor real na época, com os 10.000 reais que António de Holanda auferiu de pensão anual em 1527. Portanto, três moedas ultrapassavam o valor dessa pensão anual; as seis que se encontram representadas mais do que duplicam a totalidade dessa pensão.

⁷²⁴ A título de curiosidade, seria interessante que um especialista em numismática, em combinação com um especialista no comércio de pedras preciosas, contabilizassem o valor monetário que se encontra representado na iluminura. Por desconhecimento do valor de muitos elementos, não estamos aptos a fazer essa leitura.



e nove moedas de quatro nacionalidades, ainda que maioritariamente portuguesas, dez das quais são «grandes moedas portuguesas de ouro».⁷²⁵

Parece-nos óbvio que apenas algumas destas moedas bastariam como «modelo» para conceber a totalidade da iluminura, no sentido de perceber a aparência do material e algumas particularidades da *cunhagem*. Todavia, parece ter-se exigido uma observação direta de grupos de moedas, dentro dos quais por vezes se percebem subtis inclinações das faces (apesar da forma das moedas ser ligeiramente ovalada), através da exposição dos seus topos e do jogo luz/sombra, apresentando-se, portanto, numa posição não completamente frontal. Há, de facto, um elevado grau de realismo formal e expressivo das moedas, que levou Trigueiros a elogiar o seu «efeito fotográfico». Além disso, também se verifica, relativamente à primeira iluminura, uma exímia e mais acentuada sugestão de profundidade de campo da representação, dada por uma eficaz articulação (e alteração) das dimensões das moedas e por admiráveis reflexos e cambiantes de luz a que o iluminador deu especial atenção.

A presença de objetos de evidente valor material, na tarja das duas últimas iluminuras referidas, é certamente alusiva «à homenagem e às oferendas de ouro, mirra e incenso que os reis magos foram prestar ao menino de Belém».⁷²⁶ Adquirem esse carácter ofertório por parte de um outro rei, um *quarto rei*, que se encontra «fora da imagem». Dão corpo a uma presença que subtrai a funcionalidade meramente acessória das coisas dentro da imagem e da narrativa sagrada. Estes objetos são oriundos de um contexto real, determinável; a disposição não se refere apenas ao valor económico das coisas, mas sim aos efeitos cativantes da sua aparência material.

Reportemo-nos, em particular, ao fôlio do livro de horas de D. João III, por ser dedicado unicamente à imagem.

É evidente que existe uma separação entre os objetos, dispostos sobre um plano raso, que são reportáveis ao possuidor do códice, e a cena sagrada que se observa num outro espaço de representação, que a moldura delimita e, ao mesmo tempo, abre ao olhar, tal qual uma *veduta*. A portada de arco redondo, que se vê no plano fundeiro da arquitetura representada, parece querer replicar esse mesmo efeito de abertura e de convite a entrar, que a moldura fingida inaugura na superfície do pergaminho. Por seu

⁷²⁵ «No códice aparecem ilustradas 69 moedas, quase todas portuguesas do reinado de D. João III, duas espanholas, dez papais e cinco alemãs, distribuídas por grupos homogéneos ao longo da tarja, por vezes com dimensões relativas diferentes das reais, para criar profundidade de campo e perspectiva visual» (TRIGUEIROS, 2009, p. 33).

⁷²⁶ TRIGUEIROS, 2009, p. 41.

turno, a posição dos reis magos, e em particular dos seus três exóticos acompanhantes, de costas para quem olha a iluminura, parece replicar a posição do espectador que se abeira da «cena», este inegavelmente carregado das suas riquezas, em modo de oferenda devota, mas, na verdade, trazendo para a imagem alguns pedaços do mundo em que habita. Com eles arrastam-se algumas manifestações formais e ideológicas. Segundo a perspetiva de Dagoberto Markl, tal «constelação de oferendas», em conjugação com alguns elementos representados dentro da cena sagrada, atinge memórias do tempo em que tal livro nasceu.

«O esplendor desta iluminura, patente na sua tarja constelada de moedas portuguesas e espanholas, reflecte-se mais ainda no grandioso aparato da comitiva dos três Reis Magos. O traje dos seus acompanhantes em primeiro plano, seguidos insolitamente pelo rafeiro – presença permanente nos barcos das Descobertas – e, ao fundo, a enorme caravana de elefantes e camelos que nos lembra, *mutatis-mutandis*, a célebre embaixada que D. Manuel enviou ao Papa Leão X, em 1514, sob a chefia de Tristão da Cunha. *No fim do anno passado, de mil, e quinhentos, e treze, ordenou el-Rei, que fosse a Roma por embaixador Tristam da Cunha, pera dar obediencia ao Papa Leam decimo, a quem como que per premicias das navegaçoens da India mandou por elle hum presente, em que entrava huma capa, manto, almatargas e frontal de brocado de peso, todo borlado e guarnecido de perlas, e pedraria de muito preço, a cousa mais rica de sua calidade, que dde memoria de homens e nunca vira. Alem deste pontifical lhe mandou el-Rei jóias de grande valor, e um Elephante, e uma Onça de caça com um cavalo Persio (...)* [Chronica D'El-Rei D. Manoel, vol. VIII, in Bibliotheca de Classicos Portugueses (vol. LXVI), Lisboa 1911, pp. 14-15] (sic.)».⁷²⁷

Efetivamente, há elementos dentro desta iluminura que testemunham a realidade da época: nomeadamente no primeiro plano, os trajes das figuras e o referido «rafeiro» que segue os acompanhantes dos Reis Magos. No entanto, eles encontram-se *imiscuídos* no plano da ação, diluídos numa outra realidade, ou melhor, mesclados com a irreabilidade.

É possível criar, a partir desta iluminura, um paralelo com algumas sugestões de Victor I. Stoichita, sobre a «invenção da natureza-morta».⁷²⁸ Invenção que, segundo o autor, se inicia pela inserção, nos primeiros planos das imagens, ou nas suas margens, de coisas que, por si mesmas, «não faziam pintura» no século XVI ou anteriormente. Ou

⁷²⁷ MARKL, 1983, pp. 114-115.

⁷²⁸ STOICHITA, 2000.

seja, trata-se da progressiva introdução na imagem da pintura daquilo que literalmente se encontra «fora da imagem» da pintura, isto é, a realidade que a envolve.

«A moldura separa a imagem de tudo o que não é imagem. Define o seu enquadramento com um mundo significativo em si face ao «fora de moldura», que é o mundo do real. Mas, a qual destes mundos pertence a moldura? A resposta é forçosamente ambivalente: a ambos e a nenhum».⁷²⁹

A moldura e os objetos que *habitam* o espaço onde o quadro se exhibe ou, num sentido menos estrito, pedaços do mundo material com os quais o espectador convive, constituem uma série de coisas que ele pode usualmente alcançar e tatear, sentir o peso, a textura, o cheiro, ou escutar o som do seu manuseamento (Fig. 314-315). Tal é o universo de coisas que a pintura de naturezas-mortas abarca.

O conjunto de elementos representados na tarja da *Adoração dos Reis Magos*, do livro de horas de D. João III, é inter-contextual, isto é, possibilita uma dupla contextualização da representação, liga-se com dois mundos diferentes: reporta, simultaneamente, para fora e para «dentro da imagem», constituindo-se nesse limiar entre a visão do sagrado e o plano concreto da realidade mundana.



Fig. 314. Fôlio da Adoração dos Reis Magos, do livro de horas de Engelbert of Nassau.

Master of Mary of Burgundy. Década de 1470. Bodleian Library, Oxford.



Fig. 315. Fôlio da Virgem com o Menino, do livro de horas de Engelbert of Nassau.

Master of Mary of Burgundy. Década de 1470. Bodleian Library, Oxford.

⁷²⁹ STOICHITA, 2000, pp. 9-39.

Esta sugestão conceptual realiza-se, também, na iluminura do fôlio 18v do *Livro dos Ofícios Pontifícios*, já comentada. Na sua parte inferior, representa-se o mesmo tema sagrado, a *Adoração do Reis Magos*, mas acrescenta-se a presença do texto e da notação musical, cuja centralidade e sobreposição visual desviam o olhar de uma retórica essencialmente imagética e sugerem a possibilidade de «conexões subjacentes». Porém, apesar disso, é a *viva* presença dos conjuntos de moedas que sobressai e de imediato capta o olhar do espectador. É esse inesperado efeito da presença das moedas dentro de um códice, tão concretas e resplandecentes, tão sugestivas do tato e da reflexão da luz no ouro ou na prata, que confere a este fôlio uma elevada qualidade e originalidade pictórica, e uma inegável capacidade de fascinar quem o confronta.

5.5.3. As três «naturezas-mortas» integradas na portada do *Compromisso da Irmandade de São Lucas*

É importante relembrar as três «naturezas-mortas» integradas na *Portada do Compromisso da Irmandade de São Lucas* (Fig. 316), obra que já comentamos no capítulo dedicado aos *atributos*.⁷³⁰ Sobre essa portada, Vítor Serrão assinala «curiosos apontamentos plásticos» na representação de um «grande retábulo maneirista», que se apresentam num «quente e agressivo sentimento cromático», certamente decorrente do «rasgo algo inusitado de colorista que o seu autor nos revela».⁷³¹ José Alberto Seabra Carvalho comenta que a realização da iluminura fôra (estranhamente) concedida ao arquiteto Eugénio de Frias Serrão, quando «havia artistas mais competentes» para realizar o dito frontispício.⁷³² Com esta afirmação, Carvalho parece estar de acordo com a pouco entusiástica consideração de Racziński sobre esta mesma iluminura, quando este declara que «ela é de uma execução e de um efeito satisfatório».⁷³³

Segundo Vítor Serrão, a estrutura geral da iluminura revela um autor «ainda impregnado de valores maneiristas na desarticulação vigorosa dos espaços». De facto, se a olharmos, considerando rigorosos critérios de construção da perspetiva, constatamos que pouco ou nada bate certo na relação entre a estrutura retabular e a representação do espaço, do cavalete da cena principal e dos espaços que contêm as

⁷³⁰ Ver cap. 4.5.

⁷³¹ SERRÃO, 1983, p. 169.

⁷³² CARVALHO, 1995c, p. 435.

⁷³³ Citado por Vítor Serrão (SERRÃO, 1983, p. 169).

«naturezas-mortas». No que às «naturezas-mortas» diz respeito, verificamos um ponto de vista bastante próximo do nível do olhar, apesar de se encontrarem na parte inferior da portada, ou seja, junto à base das colunas e ao que se poderá entender como chão, na representação. Pensamos que este «desfasamento» perspético, ou incoerência de ponto de vista, com a parte superior, sendo intencional ou não, manifesta a colocação típica dos pintores de «naturezas-mortas» face a este tipo de motivos, colocação e decisão certamente empenhada numa presença mais cativante das coisas.

Nestas três pequenas composições, tal como no detalhe de alusão eucarística que encontramos num fólio do Gradual Temporal proveniente do Convento de S. Francisco de Évora (Fig. 59), é bastante notório o investimento do pintor no ato de enquadrar (e, em função do «quadro», de *compor*) representações de objetos localizados no espaço, observados a partir de um ponto de vista baixo. Mediante isto, parece-nos importante afirmar que esses detalhes adquirem o carácter de pequenos *sistemas pictóricos integrados*.

Deve-se assinalar mais uma importante diferença entre as «naturezas-mortas» que, nesta iluminura, se apresentam nas laterais, e aquela que se apresenta ao centro. A importância está no facto de as laterais se apresentarem como *imagens pintadas* na base das colunas, num plano rebaixado em relação à sua face, como aliás se confirma pela segmentação dos objetos imposta pelo «enquadramento». Trata-se, nestes dois casos, da inclusão de imagens dentro da IMAGEM ou, mais precisamente, de pinturas de «naturezas-mortas» integradas na iluminura. Os objetos que vemos dispostos ao centro pertencem a um plano de «realidade» diferente daquele que se representa nas pinturas integradas nas laterais. A estrutura retabular acolhe os objetos dentro de um nicho marmoreado, a partir do qual o pintor faz propositadamente sair, na direcção do espectador, a ponta de um pincel.

É, ainda, interessante notar como o iluminador representa uma série de conchas marinhas que contêm as tintas preparadas para aplicação. Sabemos que as conchas eram usadas na época por certos pintores, do mesmo modo que hoje se usam frascos e pequenos *godés*, para depositar as tintas, afinar a sua consistência e executar misturas.⁷³⁴ O uso destes «recipientes» côncavos manifesta, mais precisamente, o facto de a tinta preparada para aplicação se encontrar num estado que tende mais para o líquido do que para o pastoso. Uma iluminura de c. 1521-39, de plausível execução por

⁷³⁴ EASTLAKE, 2001, pp. 401-403.



Fig. 316. *Frontispício do Compromisso da Irmandade de São Lucas*. Eugénio de Frias Serrão. 1608.

Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 29)



Fig. 317. *Fólio da Crónica de D. João I, por Fernão Lopes (Primeira Parte)*. Álvaro Pires (atr.). c. 1521-39.

Biblioteca Nacional de Madrid. (cat. 24)

Álvaro Pires, já havia manifestado esse mesmo olhar sobre as tintas dentro de conchas, extraíndo daí um motivo decorativo original, surpreendente e belo (Fig. 317).

Parece que as conchas representadas na portada do *Compromisso da Irmandade de S. Lucas* se reportam à execução da própria iluminura, uma vez que se reconhecem as cores nela utilizadas. Assim, constituem em detalhe autoreferencial. No fólio destinado a ser *iluminado*, decide o pintor integrar a imagem de alguns dos materiais utilizados na iluminura, desta forma aludindo, voluntariamente ou não, à pintura como ato de transformação e de combinação das matérias, mediante o conhecimento das respetivas propriedades e efeitos potenciais.

Por seu lado, a figura de São Lucas reporta-se, certamente, ao pintor de óleo, segurando uma paleta na mão, que apenas poderia conter tinta um pouco mais pastosa; aliás, é comum encontrar-se a paleta com tintas em representações deste mesmo tema e desta mesma época, o que certamente terá contribuído para que assim se figurasse nesta portada. Vimos que a paleta também aparece na «natureza-morta» do lado direito.

No respeitante à representação das tintas, ocorre-nos que a sua inclusão na iluminura redundante (de um ponto de vista pragmático) na transferência de um conjunto de pigmentos que dão corpo e representação a si mesmos. Equivale a dizer que um determinado ator participa numa peça de teatro onde a personagem que «encarna» é a sua própria pessoa. O valor que daqui se obtém, parece derivar da «aura» que a presença da «coisa» adquire na OBRA. Deriva da encenação: a *tinta* torna-se *imagem da pintura*,

da mesma forma que a *pessoa do ator* se torna *personagem*. Portanto, o dispositivo (o fólio ou o palco) que acolhe a «coisa» (tinta ou pessoa) de alguma maneira reestrutura a forma de a olhar.

Na segunda metade do século XVII, Cornelis Norbertus Gijsbrechts realizou uma série de pinturas onde se representam os próprios instrumentos da pintura: paletas, pincéis, panos e frascos de solventes, entre outros objetos como cartas, penas, tinteiros, instrumentos musicais e as próprias pinturas. A pintura que reproduzimos na Fig. 318, pode ser considerada um dos exemplos mais avançados do tipo de olhar que Eugénio Frias Serrão mostra, precocemente, na «natureza-morta» integrada ao centro/baixo da portada do Compromisso da Irmandade de S. Lucas. Aquele que reproduzimos na Fig. 319, comporta certas analogias com a estrutura conceptual daquela mesma iluminura (não apenas com a «natureza-morta»).

É certo que as motivações de Gijsbrechts são de outra ordem; talvez, retórica. Hanneke Grootenboer e Victor I. Stoichita caracterizam-na como uma *pintura* «fully aware of itself», isto é, «completamente consciente de si mesma» enquanto imagem, enquanto edificação pictórica de efeitos ilusórios e enquanto imagem/dispositivo carregado de expectativas.⁷³⁵ Paradoxalmente, e por vezes de forma recreativa, Gijsbrechts manifesta essa consciência através de intrincados jogos de ilusão.

Interessa-nos, apenas, sublinhar um aspeto comum em várias pinturas de Gijsbrechts. Podemos designá-lo de «contradição dissimulada» ou «imiscuída» na ilusão pictórica dos diferentes objetos representados. O sinal dessa «contradição» são as tintas que aparecem misturadas e a escorrer pela paleta representada, mas que, em rigor, se encontram depositadas e misturadas sobre a superfície da tela. Estas constituem «detalhes» de carácter pictural, em oposição à minudenciosa «imitação» da aparência das coisas, da textura dos materiais, das formas dos objetos, e dos fundos, etc. Oposição que corresponde à diferença que Daniel Arasse estabelece entre «detalhe pictural» (pintura/opacidade) e «detalhe icónico» (pintura/imagem transparente).⁷³⁶ Ocorre, também, que a escrita firmada nos papéis, estando estes representados com subtis vincos e enrolamentos das extremidades, evidenciando uma volumetria, tanto na pintura Gijsbrechts como na de Eugénio de Frias Serrão, é uma *inscrição direta* e não a *ilusão de uma inscrição*.

⁷³⁵ GROOTENBOER, 2006, pp. 146-148.

⁷³⁶ Cf. cap. 2.2. do nosso estudo.



Fig. 318. *Trompe-l'œil com apetrechos do pintor e auto-retrato*. Cornelis Norbertus Gijsbrechts. 1675.

Royal Castle, Warsaw.



Fig. 319. *Trompe-l'œil com parede da oficina e Natureza-Morta-Vanitas*. Cornelis Norbertus Gijsbrechts. 1668.

Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Enfim, a contradição reside no facto de o espectador não olhar a tinta ou a escrita como detalhes deslocados da restante imagem, que num exíguo espaço de representação acumula vários planos de virtuosa ilusão.

Na iluminura de Frias Serrão não parece manifestar-se a intenção de expor esta «contradição dissimulada»; contudo, ela está presente, pois estabelece diferentes valores plásticos e de representação dentro da mesma imagem. Gijsbrechts constrói e desconstrói a imagem pictórica tendo precisamente em mente a natural aceitação, por parte do espectador, de que os «quadros» (mesmo aqueles que estão representados dentro do quadro) são «aberturas» para outros planos de realidade, quer em termos perceptivos, quer em termos psicológicos. Se observarmos com atenção a iluminura de Frias Serrão, verificamos que a «imagem» se torna tanto mais «imaterial» quanto mais «entramos nela». A ilusão começa na materialidade do retábulo maneirista, em primeiro plano, em cuja base se abre um nicho contendo os materiais do pintor, tendo ao seu lado uma outra «natureza-morta» integrada, como imagem. Na última, a aplicação da tinta na superfície da paleta é ainda mais prosaica: são meros borrões de cor que se representam a si mesmos. Passando pela integração retabular da pintura de São Lucas, pintando uma imagem num painel, a imagem culmina numa «moldura» de nuvens que, mais atrás,

enquadra a Virgem com o menino ao colo. Aqui, parece que temos acesso à imagem sustida no pensamento do santo/pintor: a aparição miraculosa da Virgem.

5.6. Duas pinturas a óleo

5.6.1. *Memento mori* ou *Vanitas*: o reverso de *Santo António com o Menino*

Nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga conserva-se um pequeno painel da primeira metade do século XVI que se encontra pintado nas duas faces.⁷³⁷ Numa delas (convencionalmente designada *anverso* - Fig. 320a), enquadra-se a parte superior de uma figura, envergando um *hábito*, que assume uma *pose* oblíqua em relação ao observador. Esta figura segura um livro fechado na posição horizontal, sobre o qual se representa em pé um menino nu segurando uma cruz, numa escala bastante mais reduzida. O fundo é liso. Na outra face (designada *reverso* - Fig. 320b) enquadra-se um crânio humano inserido num nicho alongado no sentido vertical, com fundo côncavo, cuja parte superior é rematada na forma de *quarto de esfera*. O recorte do nicho vê-se rigorosamente de frente, mas a base no seu interior vê-se de um ponto elevado. O crânio orienta-se obliquamente, apontando a face na direção do foco da luz, que surge da esquerda, num ângulo de aproximadamente quarenta e cinco graus, e ligeiramente de cima. Esta imagem denota vigorosos contrastes de luz/sombra. Dada a pequena dimensão deste painel, todos estes elementos representados, com exceção do nicho, que pode assumir diversas dimensões, possuem uma dimensão inferior ao tamanho natural.

É evidente que nos interessa principalmente analisar e refletir sobre a pintura realizada no *reverso*, por nele se enquadrar a representação de um objeto de natureza-morta dentro de um espaço concreto, e por constituir um tipo de imagem que mais tarde teve explorações autónomas, as designadas *vanitas*. Mas aqui não podemos ignorar completamente a relação contextual que sabemos que existe entre as duas faces do painel. Precisamente, trata-se de uma «natureza-morta integrada» e de um tipo de figuração que, considerada autonomamente, nos encaminha para questões de ordem

⁷³⁷ A pintura aparece atribuída a Gregório Lopes na publicação das *Normas de Inventário da Pintura* do I.M.C. (CAETANO, 2007, p. 36). Contudo, na plataforma digital MatrizPix, tutelada pelo Instituto dos Museus e da Conservação, (cf. *INVENTÁRIO DE COLEÇÕES PORTUGUESAS TUTELADAS PELA DGPC*, sd.) refere-se que «José de Figueiredo considerava a pintura como de Gregório Lopes. Luís Reis-Santos atribuiu-a ao Mestre da Lourinhã e José Luís Porfírio considera-a de autor luso-flamengo».



Fig. 320a – 320b. *Santo António com o Menino (anverso) - Memento mori ou vanitas (reverso)*. Mestre desconhecido. c. 1510-40.
Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 31)

interpretativa. Se bem que, neste contexto preciso, o sentido de *vanitas*, que o título expõe, decorre da ideia de pintura como «imitação» ou como «ilusão».

Voltemo-nos, em primeiro lugar, para o que a pintura do *reverso* nos oferece ao olhar e para aquilo que ela implica enquanto construção pictural da presença.

De acordo com as nossas observações e de Susana Campos, técnica de conservação do Museu de Arte Antiga, a moldura que atualmente suporta o painel oculta consideráveis milímetros da superfície pintada, impedindo-nos de constatar que o arco da parte superior do nicho se completa. Apesar desta ocultação nos parecer premeditada (salvo a eventualidade de um redimensionamento posterior, o pintor faz questão de deixar muito mais espaço «livre» em baixo do que em cima) não conhecemos as intenções primordiais do artista quanto a esta segmentação; mas é nestas condições que atualmente podemos contemplar a pintura.

Como anota atentamente Victor I. Stoichita, ao estabelecer um «corte» sobre o nicho, determinamos que parte dele está «fora do quadro», ou seja, «fora da imagem».⁷³⁸ Inevitavelmente, esse corte produz, no olhar do espectador, uma certa «distanciação» do plano de representação. O «corte» produzido sobre o nicho «atrapalha» a ilusão da concavidade, limitando o efeito *trompe l'œil* da pintura, porém, a pequena dimensão do crânio, que talvez se aproxime a metade da dimensão do crânio de um indivíduo adulto (Fig. 320c - p. 443), constitui, também, impedimento a um hipotético desígnio de «enganar o olho». Em tudo o resto, a imagem pintada procura ser bastante convincente de uma presença concreta e, talvez, até, de uma presença mais intensa do que o normal.

Há aqui várias decisões estruturais e plásticas implicadas que permitem exacerbar o efeito de volumetria do objeto dentro do «espaço».

A integração do nicho acompanha a orientação do formato do painel e duplica ou ecoa o limite físico da representação, pese embora o atrito que a moldura cria ao impedir que se visualize a conclusão do seu arco. Já no interior da imagem, o nicho relativiza a superfície do painel ao estabelecer uma nova dimensão espacial: a profundidade. Quer dizer, a parte que circunda o recorte do nicho presta-se ao equívoco de representar um plano raso, quando na realidade já o é, e por isso constitui um espaço híbrido de introdução à ilusão da tridimensionalidade.

⁷³⁸ STOICHITA, 2000, pp. 42-43.

Por si só, a representação desta cavidade arquitetónica constitui a «expressão do espaço», isto é, expressão da sensação de que existe uma certa distância a percorrer para atingir o fundo, ou a sensação de, a partir do recorte inscrito na parede, se ver o fundo através de «ar acumulado». O reconhecimento espontâneo de um nicho distrai-nos da superfície da pintura e sensibiliza-nos imediatamente para a «espessura» do espaço pictórico. Mas, como é claro, trata-se de um artifício.

Como vimos, no contexto de análise do nicho enquanto *dispositivo de presença*, a atuação da luz e, conseqüentemente, da sombra, é absolutamente determinante para esta sensação. Como se o espaço delimitado da representação bidimensional não propiciasse o destaque adequado à presença de um crânio humano, a pintura investiu todos os meios ao seu alcance para expressar o «efeito escultórico» do conjunto.⁷³⁹ As sombra projetada serve aqui como um poderoso meio de expressão de um volume dentro de um espaço «real», ou melhor, exprime uma relação sólida da coisa representada com a realidade.⁷⁴⁰ É importante perceber que, nesta pintura, o lugar da presença não é concebido apenas para agenciar a exibição de qualquer coisa. É concebido para destacá-la e torná-la *persuasiva* e, também, *dramática*, no sentido *teatral* de tornar explícita não a *mera presença* (comparência) mas toda a sua intensidade sensorial e psíquica.

O pintor está absolutamente empenhado no efeito tridimensional da presença, e emprega alguns «truques» para estimular o olhar do espectador neste sentido.⁷⁴¹ Assim, um dos detalhes mais importantes para estabelecer a sensação de profundidade do nicho é a sombra que se projeta sobre a base horizontal a partir da aresta vertical esquerda. É

⁷³⁹ «Les ombres dessinent les formes des objets tridimensionnels et ont donc une grande importance pour l'apparence des œuvres dans les arts de l'espace ; la distribution des ombres et des parties éclairées joue beaucoup dans la sculpture et l'architecture. (...) Représenter les ombres [dans les arts de deux dimensions] marque un intérêt pour la suggestion du relief, et pour un certain réalisme de l'apparence. L'ombre projetée est la région obscure déterminer sur les objets voisins par un corps interposé entre eux et la lumière; sa taille, sa direction révèlent de la *perspective*» (SOURIAU, 2004, p. 1082).

⁷⁴⁰ OLIVEIRA, 2012, pp. 289, 294, 298, 303, 342.

⁷⁴¹ Lembramos que as representações de sombras constituem, desde a Grécia Antiga, o primordial artifício da «ilusão dos objetos espacializados», designadamente no desenho, na pintura e no mosaico. «O pintor ateniense Apolodoro foi o iniciador de uma técnica chamada *Skiagrafia*, literalmente, «pintura sombreada», que permitia mediante a introdução de variações tonais de cor, a obtenção de modelado e de profundidade espacial (...) Platão, em várias passagens [*Critias*, *Leys*, *Répública*, *Fedro*], mostra o seu menosprezo por esta técnica que considera falsa e ilusória» (PITARCH, 1982 Ed., pp. 203-204). A representação do nicho constitui, no contexto da natureza-morta e trabalhos de pequena escala, um dos dispositivos mais eficazes para explorar a «ilusão de uma extensão do espaço tridimensional do espectador» (TURNER, 1996b, p. 140).

uma sombra que se esbate, progressivamente, desde o ponto de origem (a base da aresta) até ser interrompida pelo crânio, fazendo pressentir um avanço dentro do espaço e concedendo maior nitidez à ossada que, assim, parece estar mais perto. Este tipo de sombra ocorre quando existe uma fonte de luz larga ou relativamente difusa, uma vez que um único ponto de luz, de dimensão reduzida, ou a luz direta do sol causam sombras projetadas com recortes nítidos, concedendo à imagem um efeito mais geométrico e abstratizante, e menos sensual (comparar Fig. 321-325). Seguindo a mesma lógica, a passagem entre a luz e a sombra torna-se ainda mais gradual no fundo do nicho, em todo o correr vertical da parte central, expressando a concavidade da superfície que aparentemente se encontra ainda mais distante.

A colocação do crânio ligeiramente debruçado sobre a aresta do nicho, transpondo «para cá» a parede onde ele se «escava», suscita uma aproximação do «espaço» onde se situa o espectador. A sombra ao projetar-se a partir do maxilar, para baixo, sobre a parede, sensibiliza-nos para a «deslocação» do volume nesta direção, como que «saindo do quadro». O recorte da sombra do crânio que se projeta sobre a superfície horizontal, para a direita, não é plausível, apesar da parte que se rebate no plano vertical, do lado direito, atestar maior atenção à curvatura e ao desvanecimento. Além disso, a direção da luz que incide no crânio, projetando a sua sombra para a direita e ao mesmo nível do volume, é mais baixa em relação à que se projeta do maxilar. A incoerência também se verifica em relação ao total sombreamento das orbitas oculares, aspeto que exigiria que a luz não embatesse de frente no «rosto» (Fig. 322). Em contrapartida, o pintor representa, com particular habilidade, a reflexão da luz sobre a caixa craniana que se encontra em sombra própria, luz esta proveniente da parede do lado direito do nicho.

As suaves transições que modelam a caixa craniana, conferindo-lhe um poderoso efeito volumétrico, ecoam nas transições do fundo côncavo do nicho, e vice-versa. A forma da parte superior deste dispositivo (quarto de esfera) parece sugerir uma expansão da caixa craniana. Bem vistas as coisas, o nicho é essencialmente concebido para acolher uma «figura de vulto», como seja a de um santo, a que os religiosos também chamam «imagem». O que o crânio possui de convexo, o nicho possui de côncavo. O que o crânio exprime como presença volumétrica, parecendo que se pode agarrar, ganha correspondência no espaço que envolve e contém.



Fig. 321. Foto do motivo iluminado com uma lâmpada fluorescente com 30 cm de largura, situada a c. 150 cm.



Fig. 322. Foto do motivo iluminado com luz indireta proveniente de uma janela situada a c. 250 cm.



Fig. 323. Foto do motivo iluminado com luz solar direta.



Fig. 324. Foto do motivo iluminado com uma única vela colocada a c. 100 cm.



Fig. 325. Foto do motivo iluminado com quatro velas aproximadas entre si, colocadas a c. 100 cm.

Embora isto possa facilmente resultar em leituras simbólicas, como veremos um pouco mais à frente,⁷⁴² a correspondência que ora estabelecemos é de nível estritamente visual e sensível. Estabelece-se aqui uma relação simbiótica entre o dispositivo e o objeto de natureza-morta: a ilusão da concavidade fortalece a volumetria da ossada e a modelação da mesma fortalece a espacialidade do dispositivo. O resultado é a poderosa sugestão sensível do espaço e do volume concreto.

Como dissemos, a escala do crânio impede claramente o verdadeiro «engano do olho». Por isso, a pintura não pode, não quer, disfarçar-se até às últimas consequências na sensação tridimensional que oferece ao olhar. Tarde ou cedo, sugere ao espectador que a presença facultada está profundamente enraizada num artifício pictural, que é um equívoco. Isto é, não sendo, nem querendo ser, verdadeiramente um engano, a pintura mostra plena potencialidade de o ser.

Temos focado sobretudo aspetos inerentes à construção da sensação espacial e da volumetria que se realizam nesta pintura principalmente através da modelação da sombra, mas é claro que também a nível do desenho ou da descrição formal do crânio a pintura possui características que devemos tomar em consideração, uma vez que o olhar do espectador aí se detém mais demoradamente, no escrutínio da «organicidade» da ossada.

A atenção prestada pelo pintor à anatomia óssea é extrema. Desde logo percebemos que exige a observação direta e a representação competente de um *modelo*, seja a ossada propriamente dita ou uma outra pintura, ou desenho, que denote o mesmo tipo de rigor descritivo. Se nos dedicarmos a identificar todos os elementos constituintes de um crânio humano, tal como a disciplina científica da *anatomia humana* atualmente a ensina, constatamos que praticamente todos os elementos visíveis do exterior estão lá, no sítio certo, excetuando alguns dentes e pequenos ossos pertencentes ao interior da orbita ocular (a *lamina orbita do etmóide* e o *osso lacrimal*). As «suturas» e as zonas de junção entre as diversas «placas» ou «processos» ósseos estão particularmente bem assinaladas, por vezes com a subtilidade devida a tão diminutos elementos, com é o caso da junção dos diferentes ossos que compõem a «fossa temporal» ou do «osso nasal», que se vêem apontados com finos e assertivos traços a pincel ou pena. Quanto a isto não há dúvida: o pintor estava interessado em reproduzir a anatomia o melhor possível, e consegue um excelente resultado.

⁷⁴² Cf. p. 451 do nosso estudo.



Fig. 320c. *Detalhe de Memento mori ou vanitas* (Fig. 320b) - *Impressão em tamanho real.*

Uma questão diferente se poderá colocar, e reside no processo de observação e/ou «transposição» do modelo observado. Não se trata por isso de perceber se existe coerência entre o ponto de vista do suporte e o do crânio, se bem que, já afirmamos que o ponto de vista do semicírculo não corresponde com o da ossada que suporta. Há, sim, um processo de adaptação entre ambos, que a sombra projetada tenta resolver. Agora, trata-se apenas da observação do crânio. Tendo em consideração o seu posicionamento, fica a sensação de que a caixa craniana é excessivamente alongada longitudinalmente, para trás, e que a frente se vê quase ao nível do olhar (como indica a parte superior da órbita ocular, designada *face orbital do osso temporal*) enquanto a caixa craniana se vê ligeiramente de cima (como indica o ponto de junção, na parte superior da caixa craniana, da *sutura coronal* com a *sutura sagital*). À semelhança do que verificamos em vários recipientes, acima estudados, parece-nos que aqui se expressa a visão vacilante do pintor, que na representação do mesmo crânio aglomera subtis variações de ponto de vista, onde também interfere, possivelmente, a inclinação da cabeça. Para os pintores da época, parece que isto não constitui um fator substancialmente prejudicial do efeito de presença que a pintura procura oferecer.

Quanto ao aspeto da superfície óssea, e em face do estado de conservação da pintura, teremos de relativizar o trabalho do pintor. Não sabemos se as limpezas de que foi alvo noutros tempos, e os retoques que aqui e ali apresenta com evidência, entre a sujidade e algumas lacunas da camada cromática, alteraram muito significativamente a imagem ao nível da cor e das transições de valor. Há dois aspetos determinantes para o aspeto atual da pintura: certas partes da camada cromática perderam poder de cobrimento e a presença da matéria plástica está exacerbada, por via do desgaste da superfície pictural e da acumulação de sujidade nas reentrâncias naturais ou infligidas acidentalmente sobre a camada cromática. Porém, como também já afirmamos, parece-nos que o trabalho de pincel está essencialmente dedicado à modelação da volumetria, e não tanto à tradução da sensação tátil do osso. O empenho reside, sobretudo, na morfologia do crânio, onde se denota especial cuidado no claro-escuro; realizado em monocromias, com ocre e cinzas.

Comparativamente ao que se verifica nesta obra, a pintura que Hans Memling realizou de um crânio dentro de um nicho em 1485, carece de algum «temperamento realista», sendo, no entanto, igualmente empenhada em nos oferecer uma intensidade espacial e volumétrica, modelando as formas e o espaço com vigorosos contrastes de luz, sombra própria e projetada (Fig. 326). Jan Gossaert, por seu turno, realiza em 1517

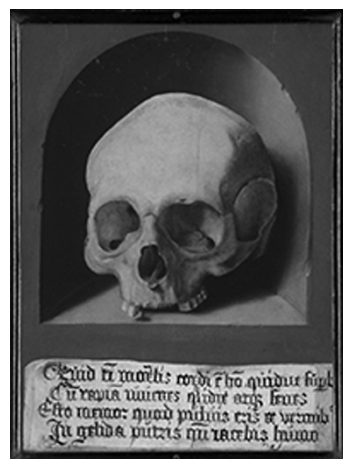
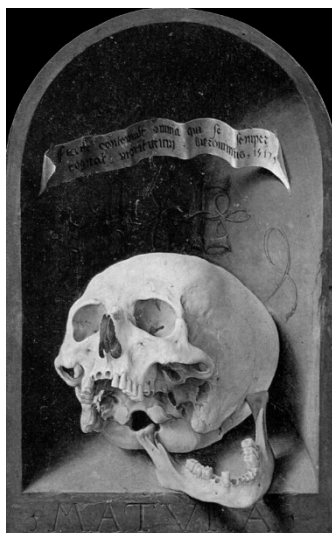
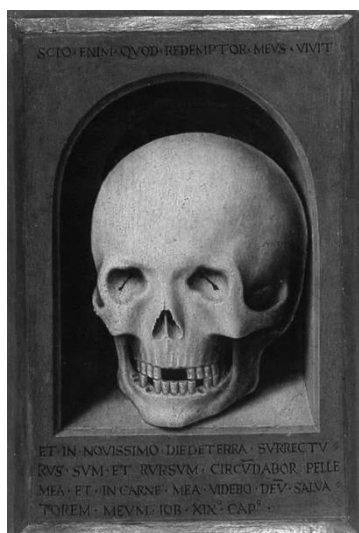


Fig. 326. *Memento mori* – reverso de um painel integrante do Tríptico da Vaidade Terrena e da Salvação Divina.

Hans Memling, c. 1485. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg.

Fig. 327. *Trompe l'oeil* com a cabeça da morte – reverso do painel da Virgem com o Menino, pertencente ao designado Díptico de Jean Carondelet. Jan Gossaert, 1517. Musée du Louvre.

Fig. 328. Um crânio dentro de um nicho – reverso de Retrato de um homem. Barthel Bruyn, o Velho.

1535-55. Richard Harris Collection.

uma obra siderante (Fig. 327) pela meticulosidade do detalhe (pura descrição, milímetro a milímetro) atingindo um ponto em que o objeto adquire uma certa artificialidade (ainda mais acentuada pela posição levantada do crânio, revelando as partes mais intrincadas da forma), no sentido em que só de lupa se consegue ver assim este objeto, ou qualquer outro.

Na obra portuguesa o crânio não assume, verdadeiramente, o aspeto de «objeto vil e terrorífico» que se reconhece na expressão do crânio de Memling, nem é colocado *às avessas*, como sugere explicitamente a obra de Gossaert, para revelar a parte de baixo, possibilitando um tratamento artístico intrincado e virtuoso; aliás, Gossaert desarticula o crânio com a mandíbula, que coloca em primeiro plano, evocando o aspeto lúdico da (des)montagem dos «objetos de natureza-morta». O aspeto e a colocação do crânio da pintura portuguesa é diferente, estável e algo sereno, mais à semelhança da caveira pintada cerca de 1535-55 por Barthel Bruyn, o Velho (Fig. 328), embora assumindo uma orientação claramente oblíqua que extravasa ligeiramente o dispositivo, ao apontar a face para a fonte de luz, aludindo a uma realidade que está «fora do quadro». Assim, cria um importante vector de força na composição, certamente tornando-a menos abstratizante, ao mesmo tempo que permite expressar melhor o volume da caixa craniana (efeito de que não beneficia a referida peça de Bruyn). Porém,

mais importante ainda é o facto de a ossada assumir a mesma «pose» da figura que se «retrata» na outra face do painel, apesar de esta se inclinar na direção oposta, para a nossa esquerda. Esta decisão evoca uma atitude de retrato. A sua importância não reside propriamente no facto de a posição do crânio permitir, numa só imagem, mostrar múltiplas faces ou aspetos do (ou daquele) que é retratado, mas sim em expressar, com subtilidade, um sentimento de empatia com a «coisa» que outrora foi uma pessoa.

O sentido da pintura

Não existem atualmente provas concretas das intenções primordiais e das circunstâncias originais deste painel. Temos apenas as hipóteses avançadas por diversos historiadores, como Luís Reis Santos⁷⁴³ e Adriano Gusmão,⁷⁴⁴ que afirmam tratar-se, provavelmente, de um «retábulo de um pequeno oratório»; ou, mais recentemente, Joaquim Oliveira Caetano que, em breve explicação, deixou em aberto a hipótese de se tratar, talvez, do volante de um pequeno políptico que se desagregou. O certo é que não subsistem, das realizações portuguesas do século XVI, ou anteriores, articulações de imagens anverso/reverso que incluam representações de crânios dentro de nichos, apesar de imagens deste tipo surgirem com alguma frequência na pintura coetânea do norte da Europa, como aquelas que acima referimos. Em todas estas obras a representação do crânio dentro de um nicho articula-se com outras imagens, designadamente retratos, como sucede explicitamente na obra de Barthel Bruyn (Fig. 328) e de Jan Gossaert (Fig. 327), ou em representações que no seu conjunto expressam uma reflexão escatológica cristã, como sucede na obra de Memling (Fig. 326), na qual é evidente a oposição entre a temática da *Vaidade Terrena* e a da *Salvação Divina* – sobre a qual o título deste célebre tríptico nos informa.

Adriano Gusmão segue a ideia de que a obra portuguesa se aproxima mais dos dois primeiros exemplos.

«Representa uma imagem de Santo António algo irreverente, anafado, de boca sensual, como se o santo fora um frade tranquilo e epicurista, portanto fora da nossa tradição iconográfica. A pintura é de um desenho vivo, como se fora flagrante e profano retrato, e de boa qualidade (...) No reverso, em tons neutros, está filosoficamente pintada uma caveira posta num nicho».⁷⁴⁵

⁷⁴³ REIS-SANTOS, 1963.

⁷⁴⁴ GUSMÃO, 1957, p. 12.

⁷⁴⁵ GUSMÃO, 1957, p. 12.

Ao empregar a expressão «filosoficamente pintada», Gusmão concede à *representação pictural* da caveira no nicho a função de expressar o «negativo» do retrato, ou seja, da imagem pictórica de Santo António com o menino, precisamente no sentido que Victor I. Stoichita concede ao termo «negativo» quando comenta a *Vanitas* pintada por Barthel Bruyn no reverso de um outro retrato:

«A absoluta negatividade do objecto (sobretudo evidente ao considera-lo como projecção inversa de um quadro) conjuga-se com o ostentoso ilusionismo da representação. A caveira é o negativo do retrato de igual modo que o reverso é o negativo do anverso. O anverso é o espaço consagrado à imagem, o seu reverso é a face que se dedica à realidade».⁷⁴⁶

É curioso notar que todas as pinturas de caveiras dentro de nichos que referimos possuem a mesma orientação de luz e o mesmo tipo de sombra que se desvanece progressivamente. Esta é a orientação da luz ideal nas circunstâncias concretas da realização da pintura a partir de um modelo real, considerando que a luz tem de iluminar tanto o modelo como o painel em que se realiza a pintura e evitar, no caso de o pintor ser *destro*, que a sombra projetada da própria mão e braço perturbe a realização do trabalho. É uma situação com que se depara todo o pintor, e por isso Cennino Cennini adverte claramente no seu tratado, *Il libro dell'arte*: «procura que, ao desenhar, a luz seja moderada e o sol te chegue da esquerda». Isto significa que, apesar da intensidade forte da luz que embate nas formas (uma luz não tão moderada como Cennini aconselha), as pinturas referidas também reportam as circunstâncias reais da prática pictórica a partir de um modelo natural.

Como refere Stoichita, a representação da caveira no nicho constitui uma espécie de «anti-imagem da pintura», pois no século XVI a natureza-morta não fazia pintura. Apesar de condensar no painel uma persuasiva ilusão, ou talvez precisamente por isso, este tipo de «natureza-morta» adquire, sobretudo na mente do cristão, uma função meta-pictórica, intimamente ligada à ideia de que o mundo sensível e a fruição sensorial facilmente proporcionam desvios à conduta espiritual do Homem. Além disso, o crânio humano constitui aquilo que poderemos designar de *símbolo não codificado*, na medida em que ele precipita no espectador, de forma inata, o pensamento de a própria vida ser limitada e ter um fim certo, esperado. A representação da caveira constitui, neste ponto

⁷⁴⁶ Trata-se da *Vanita* que Barthel Bruyn realiza em 1524, que se conserva no Kröller-Müller Museum, Otterlo. STOICHITA, 2000, p. 30.

preciso, aquilo que tradicionalmente se designa de *memento mori*, expressão latina que significa «lembra-te que vais morrer».⁷⁴⁷

Nos indivíduos do século XVI, este pensamento adquiria contornos psíquicos que hoje em dia a maioria de nós não conseguirá sequer imaginar, e muito menos viver. A historiadora da vida quotidiana do século XVI em Portugal, Amélia Polónia, tece algumas considerações fundamentais sobre «os medos dos homens do século XVI». A morte seria o maior de todos: um medo suscitado pela fome, pela peste e pela guerra, mas também por «movimentos flagelantes», perseguições a certas minorias, como é o caso dos judeus, de presumíveis feiticeiras ou hereges. Mas não se trata apenas do medo da agonia no momento da morte, na medida em que a própria conceção de morte entronca numa particular conceção do sagrado, amplamente estabelecida:

«Um sagrado que, ele *próprio*, suscita medo: medo do poder de Deus e dos seus desígnios insondáveis, medo da punição divina e, em particular, medo da morte, à qual está associado o juízo final (...) é perceptível, no domínio da arte, como da literatura, uma evolução que aponta para uma nítida dramatização da morte (...) desde finais do século XIV, aparece expressa, tanto nas manifestações iconográficas como nas literárias, uma visão terrífica e arrepiante da morte, baseada na insistência na representação de cadáveres, vermes, corpos em decomposição. De resto esta visão dramática da morte enquanto decomposição física, materializada em igrejas e cemitérios, em iluminuras de livros de horas, em esculturas tumulares, em manifestações pictóricas ou em lendas e em danças macabras, tão em voga nos séculos XIV e XV, parece conviver com uma mensagem eminentemente cristã, associando o momento da morte ao juízo final, acentua algumas mensagens nucleares do cristianismo: a ideia de inevitabilidade da morte; a da precaridade dos bens terrenos; a da igualitarização escatológica, segundo a qual todos são iguais perante a morte.

Na verdade, se a difusão desta visão macabra não entronca, como diz, Huizinga, numa pedagogia eminentemente cristã, já que dissocia o medo da morte de qualquer nota de clemência, de piedade, de espiritualização, ela parece radicar, como sugere Jean Delumeau, numa verdadeira pedagogia do medo. Pedagogia uma vez mais orquestrada pelas estruturas da Igreja Católica, tendo em vista apelar para uma maior reflexão sobre o curso terreno e sobre a eternidade, e chamar os crentes a uma mais activa prática cristã».⁷⁴⁸

Refletindo precisamente sobre as primeiras representações de caveiras nos reversos de outras pinturas, para depois enveredar por uma reflexão sobre a temática da

⁷⁴⁷ «O *memento mori* pode constituir-se por qualquer símbolo de *vanitas*, como uma caveira, uma vela, uma ampulheta ou mesmo um inseto, empregado para lembrar o observador da transitoriedade da existência humana» (TURNER, 1996c, p. 100 - tradução nossa).

⁷⁴⁸ (POLÓNIA, 1995, pp. 91-93)

vanitas, Norbert Schneider refere que estas imagens constituem algumas das mais claras reverberações da progressiva inclusão na teologia do «drama da agonia», mas uma agonia que não terminaria no momento preciso da morte física. Trata-se de uma agonia que se poderia reviver indefinidamente nas penas do inferno, de acordo com a conduta que o sujeito teve em vida.

Significativo para o entendimento da funcionalidade espiritual destes *memento mori*, por vezes também designados *vanitas*, é o facto de no pensamento religioso do século XVI o crente constituir *a priori* um «homem» intrinsecamente pecador, que «apenas poderia ganhar a salvação se passasse os últimos anos da sua vida em penitência contínua e autocontrição».⁷⁴⁹ A única via possível para a absolvição dos pecados era, como sugere Maria Polónia, entregar-se inteiramente à prática cristã e à totalidade dos seus sacramentos, o que implicava entregar-se assiduamente ao exercício da confissão,⁷⁵⁰ que em verdade constituía, por parte da Igreja, um método de controlo dos domínios mais privados da vida social.

Alguns exercícios meditativos ou ascéticos divulgados em Portugal através da literatura espiritual da época, como é o caso de uma obra de Francisco de Monzón intitulada *Norte de ydiotas*, manifestam todas estas preocupações que evocamos. Esta obra é interessante porque descreve o processo de meditação de uma mulher analfabeta, que se inicia através da observação de uma série de oito imagens que vai folheando, assim catalisando diversos estados mentais e emotivos.⁷⁵¹ De particular interesse, para nós, é a descrição do «quadro psíquico» que a imagem da segunda folha indicava para o processo meditativo desta mulher. A folha ostenta uma imagem alusiva à morte e às «penalidades» que ela traz consigo (Fig. 329).

⁷⁴⁹ SCHNEIDER, 1999, p. 78.

⁷⁵⁰ «El terceiro secramento de que la fancta yglefis vsa, es el secramento dela penitencia, a que comunmente llamamos cõfessão: y qual es vna muy fíngular medicina y de que los temerofos de Dios mucho vfan eficaz cõtra toda culpa, y para sanar toda la dolencia efpiritual» (SOARES, 1543, cap. XII).

⁷⁵¹ A primeira possui um «mancha negra com tantas disformidades», que «propõe a malícia do pecado»; a segunda possui uma imagem de uma «mulher pintada com uma armadura de ossos» (morte) e evoca as «penalidades que a morte trás consigo»; a terceira uma imagem de um «rigoroso e justo juiz», evocadora do «juízo divino»; a quarta uma «imagem da boca do inferno com chamas infernais», evocando as penas do Inferno; a quinta uma «imagem da Virgem Maria» evocando «misericórdia»; a sexta mostra «David atemorizado de ver Deus irado diante de si», evocando a «justiça divina»; a oitava «Cristo crucificado», evocando a «paixão de Nosso Senhor» (MONZÓN, 1563).

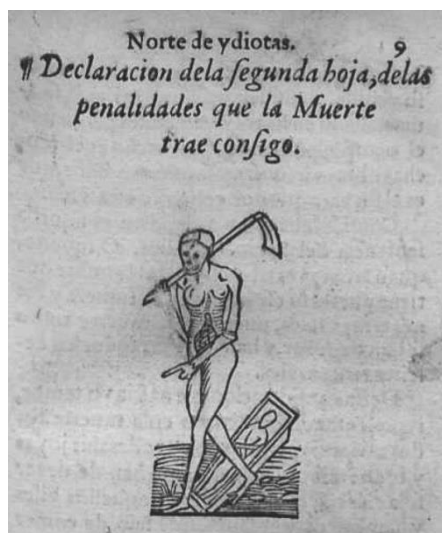


Fig. 329. Gravura e título «das penalidades que a morte traz consigo», integrante da página 9 de *Norte de Ydiotas*, obra de Francisco de Monzón, publicada em 1563.

Descreve-se da seguinte forma:

«Muy triste y congoxada me tenia la cõfideracion de mis culpas, y cõ aqlla anfia bo.uia la fegunda hoja, a donde me encontraua con la muerte pintada con la armadura de vnos hueffos, que me espantaua y atemorizaua, confiderando quan cercana y cierca la tenia, avn que fueffe incierta la hora de fu venida. Y cõfideraua, como mi vida fe auia paffado en flores y vanidades perdiendo el tiempo, pudiendo auer hecho enel muchas obras virtuofas y feruicios a Dios, que es el fin para que nos concedio esta vida.

Confideraua quan verdadera es aquella fentencia de Sabio, que dize. O muerte, quan amarga es tu memoria al hombre que tiene puesfta fu eſperança en la riqueza y bienes temporales, pues que la muerte todos fe han de dexar, y han de ceſſar todos los deleites temporales.

Defta confideracion me nafcía vn temor, reprefentandofeme como enla muerte todos mis amigos mudanos, y todas mis joyas y todos mis paffatiempos me han de dexar fola en poder y companhia de quellos que viles y hambrientos gufanos, que han de comer aquellas mis delicadas carnes, que yo cõ tanta curiosidad regalaua: fin mequedar otro fructo fi no temer el caſtigo que mis defordenados deleites merecían.

Del conofcimineto de engano en que he vivido, me nafcía vn firme propofito de enelreſtante de mi vida dexar todos los deleitofos plazer,es, y de no hacer mas caſo de cuerpo, de qua(?)o firua al ſpiritu, y de ceſſar de cometer mas vicios, antes que ellos me dexten a mi. Y con una pura conſtricion de los pecados paffados, proponía de hacer aſpera penitencia dellos, confiando enla Mifericordia diuina, que por fu bondad me la acceptaria: y defta confiança me nafcía alguna conſolaciõ que templaua el temor y trifeza que tenia».⁷⁵²

⁷⁵² MONZÓN, 1563, pp. 9-10.

Joaquim Oliveira Caetano concede também atenção a este documento, e a esta passagem em concreto, reconhecendo que este tipo de meditação, sobre a «vanidade do mundo», começava a ganhar expressão paralela numa iconografia que então «começava a dar os primeiros passos na história»,⁷⁵³ para mais tarde se estabilizar: a *Vanitas*.⁷⁵⁴

Vanitas é um termo latim que em português designa *vacuidade* ou *vazio*, adquirindo, por extensão, o sentido de *vaidade* ou de *ilusão*. A pintura «preocupada com a fragilidade humana e o seu mundo de desejos e prazeres em face da inevitabilidade e finalidade da morte»,⁷⁵⁵ que teve o seu auge no século XVII europeu,⁷⁵⁶ tem como referência primordial a conhecida passagem bíblica de Eclesiastes,⁷⁵⁷ que num dos versículos finais conclui (na versão em latim): «*Vanitas Vanitatum, et omnia Vanitas*» = «vaidade das vaidades, e tudo é vaidade»; ou, de acordo com outras traduções: «ilusão das ilusões, e tudo é ilusão». ⁷⁵⁸ Os termos específicos variam conforme a tradução, no entanto, o termo original correspondente, em *hebraico*, designa «fumo» ou «vapor», indicando o mesmo sentido: a «insubstancialidade do homem» em face da «natureza-transitória da vida humana comparada com o Tempo, o poder de Deus e a História». ⁷⁵⁹

Por razões óbvias, o empenho do pintor no «sistema mimético» da pintura é importante na produção de sentido deste tipo particular de tema, desde os primeiros ensaios em reversos de painéis, como é o caso da pintura portuguesa que ora comentamos. O empenho do pintor na construção de uma *presença convincente*, mais do que tentar criar uma lúdica ilusão para o espectador, procura exprimir o intensivo fluxo da mediação corporal dos sentidos que constitui parte fundamental da sensação de se estar vivo. ⁷⁶⁰ A intensidade desse estímulo sensível «choca» com aquilo que o tema retratado sugere ao pensamento. Contudo, as referidas pinturas de crânios dentro de

⁷⁵³ CAETANO, 1996, pp. 301-309.

⁷⁵⁴ De acordo com Hans Miegret (MIEGROET, 1996b, p. 880) a identificação de certas pinturas com o termo *Vanitas* aparece pela primeira vez no início do século XVII em inventários de bens em vários pontos da Europa.

⁷⁵⁵ MIEGROET, 1996b, p. 880.

⁷⁵⁶ Para aprofundar o estudo da pintura de *vanitas* no séc. XVII veja-se ALAIN (Dir.) 1990.

⁷⁵⁷ Eclesiastes 1-12.

⁷⁵⁸ Eclesiastes 12:8. Cf. *BÍBLIA SAGRADA – ED. COMENTADA*, 2008.

⁷⁵⁹ MIEGROET, 1996b, p. 881. O temas da «natureza-transitória da vida humana comparada com o Tempo, o poder de Deus e a História» é também abordado nas seguintes passagens bíblicas: Psalms 39: 6-7; 94: 11; 102: 4-12; 103: 15-17; 109: 23; Eclesiastes 41:11; Isaías: 40: 6-8.

⁷⁶⁰ A contemplação de uma obra não se restringe a aquisição de informação visual, na medida em que o visual sugere, por exemplo, a sensação de espaço e do escultórico, que por sua vez desperta a memória muscular do peso e da rotundidade do volume.

nichos, proporcionam ainda um «choque» ontológico e teológico. Se, por um lado, a relação luz/sombra nos remete para a realidade ou circunstâncias concretas da pintura a partir de um modelo de observação, por outro, o intenso contraste luz/sombra materializa a dialéctica, em boa medida dramática, que se estabelece na descrição bíblica da criação do mundo (Génese). Neste contexto, a luz exprime, metaforicamente, toda a positividade e potencialidade de vida, por oposição às trevas (escuro, sombras) que por contraste assumem a potencialidade de tudo o que é negativo e indesejado.

«A retórica positiva da luz é inscrita na sobreposição de diversas acepções do termo que, por contraste e conveniência, obrigou à depreciação das sombras. Em primeiro lugar temos a dependência óptica do luminoso. A luz visível, percebida, é importada a uma luz invisível que transcende os nossos sentidos e alimenta tanto o simbolismo religioso como o discurso filosófico. As trevas e as sombras são o colorido simbólico da ignorância, do desconhecimento, do mal, da perdição e da morte, para uma metafísica que entende a luz como conhecimento, verdade, bondade e manifestação do divino».⁷⁶¹

Em todo o caso, estas «forças» negativas imputadas à sombra «não são algo de estranho e oposto a Deus; ele próprio criou as trevas e a sua clareza é que permite também as dissipá-las».⁷⁶² Talvez por esta razão simbólica os crânios que comentamos orientem a sua face na direção do foco de luz.

Em *Da Pintura Antiga*, Francisco de Holanda importa este sentido e valor metafísico da luz e da sombra diretamente para a realização da imagem pictórica. Nesse ato, atesta precisamente, e inevitavelmente, que é do «contraste» entre ambas que a imagem da pintura nasce, embora à *luz* ou *claro* atribua sempre maior «nobreza».

«Por que de duas cousas a pintura é formada, sem as quaes não se poderia pintar alguma obra: a primeira é a luz ou claro, e a segunda he escuro ou sombra, e como deixa de ser sombra, logo vem o claro, e no fim do claro começa a sombra, as quaes duas cores acordadas em sua diminuição ou crescimento pintarão todas as cousas. Deos quando quiz pintar tudo o que vemos, como perfeitíssimo pintor, sobre a escuridade e trevas que cobria o chão retauolo do mundo, começou logo com o claro, e por isto é mais nobre o claro que o escuro».⁷⁶³

Na sua *Breve história da sombra*, Victor I. Stoichita retoma a ideia exposta nesta citação de Holanda. Adverte para o facto de uma «história da sombra», traduzida em

⁷⁶¹ OLIVEIRA, 2012, p. 340.

⁷⁶² OLIVEIRA, 2012, p. 21-22.

⁷⁶³ HOLANDA, 1983, pp. 21-22; o assunto é retomado mais à frente: pp. 155-158.

termos de representação pictórica, ter obrigatoriamente que derivar numa «história do claro-escuro», porque a *sombra* absoluta e a *luz* absoluta, constituem, de acordo com o pensamento hegeliano que o autor convoca, um espécie de «dois vazios e a mesma coisa, isto é, um ver nada».⁷⁶⁴ De acordo com os argumentos de Stoichita, a acentuação da sombra (escuro), em consequência de uma maior incidência da luz (claro), procura salientar, na pintura europeia, a «a afirmação do corpo, do volume e da carne».⁷⁶⁵ É importante que se perceba que este argumento tem sólidos fundamentos na oposição simbólica, estabelecida em teologia, entre a luz e a sombra. O exemplo mais importante é o emprego da palavra *sombra* na comunicação do anjo anunciador à Virgem, tal como se diz no evangelho de São Lucas: «*A virtude do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra*».⁷⁶⁶ A frase exprime o processo de *encarnação do divino*. Na *Lenda Dourada* (*Lenda da Virgem*) de Jacopo della Voragine, «que a partir de finais do século XIII guiou os pintores nas suas tarefas de ilustração da história sacra», está explícito:

«Ordinariamente a sombra procede de um corpo que se interpõe entre o caminho da luz. A Virgem, por ser uma criatura da espécie humana, não poderia, de si, receber a plenitude da divindade. *A virtude do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra* quer dizer que a luz incorpórea da divindade assumiu em Maria um corpo humano».⁷⁶⁷

De acordo com esta interpretação, certos pintores renascentistas manifestaram a presença da carne, do corpo, do volume concreto, enfim, da tangibilidade do ser humano, através da acentuação da sua sombra na imagem, como se verifica na *Anunciação* de Filippo Lippi (Fig. 342). Também Maerten van Heemskerck, na pintura de *São Lucas pintando a Virgem* (Fig. 330), faz projetar da mão do santo uma vigorosa sombra sobre o painel onde trabalha, em sinal da presença e ação humana do pintor.

Está claro que a acentuação do contraste entre a luz e a sombra - que em termos estritamente pictóricos se traduz no contraste entre o claro e o escuro - reitera o efeito da presença corpórea conjuntamente como o seu distinto significado teológico. Como dissemos, a pintura portuguesa patenteia o choque entre a intensidade percetiva de um corpo inserido no espaço e a evocação da morte enquanto cessação de toda a relação sensível como o mundo.

⁷⁶⁴ STOICHITA, 1999, pp. 9-11 (tradução nossa).

⁷⁶⁵ STOICHITA, 1999, pp. 131.

⁷⁶⁶ Lucas 1:26-38

⁷⁶⁷ Citado por STOICHITA, 1999, pp. 72.



Fig. 330. *Detalhe de São Lucas pintando a Virgem*. Maerten van Heemskerck. 1553.

Musée des Beaux-Arts et Archéologie, Rennes.



Fig. 331. *Vanitas*. Philippe de Champaigne. 1671. Musée de Tessé, Paris.

Mais tarde, Philippe de Champaigne oferece-nos um dos mais belos e expressivos exemplos deste movimento contraditório. As luzes que se refletem na superfície polida do crânio e dos vidros da sua célebre *Vanitas* (Fig. 331) constituem vigorosos pontos de «colisão» com o *memento mori*. Essa sensação de «pura luz refletida» é um «puro equívoco de reconhecimento» da realidade que o espectador tem diante dos olhos, e constitui a inebriante substância que traz prazer à contemplação da imagem pintada.

Precisamente, Hans Miegroet refere que «o contraste entre o amor à vida e o sentimento da morte constitui um dos mais descritivos e significativos temas em todas as pinturas *vanitas*».⁷⁶⁸ Em especial a partir do século XVII, é possível verificar a incursão de alguns pintores por variações pictóricas do tema, constituindo por vezes complexas alegorias, abundantes do ponto de vista da variedade de objetos integrados. De todos eles, o crânio humano permanece como «objeto» essencial, pelo óbvio carácter simbólico e empático que possui.

No que concerne ao tema do crânio dentro de um nicho, que nos ocupa neste momento, a interpretação simbólica ultrapassa a sugestão da morte e dos «quadros de pressão» impostos à própria vida pelo mundo religioso e social. Já afirmamos que existe uma relação formal «simbiótica» entre o objeto integrado e o espaço que o acolhe, constituindo um mútuo reforço do volume e da espacialidade. Agora poderemos, também, validar essa correlação a um nível simbólico.

⁷⁶⁸ MIEGROET, 1996b, p. 881.

Chevalier & Gheerbrant referem que:

«em inúmeras lendas europeias e asiáticas, o crânio humano é considerado como um homólogo da abóbada celeste (...) com a sua posição no cimo da cabeça, a sua forma de cúpula, a sua função de centro espiritual, o crânio é muitas vezes comparado ao céu do corpo humano».⁷⁶⁹

De acordo com esta «leitura», verifica-se uma relação óbvia com a simbologia do tipo particular de nicho onde se pousa o crânio:

«O nicho é um símbolo arquitectural universal que, com toda a evidência, evoca a *caverna*, coberta pelo Céu e sustentada pela Terra (...) Ela é, acima de tudo, o lugar da presença divina, a morada dos deuses (...) Esse é o seu papel na basílica cristã, cuja abside tem a forma de um nicho, como aliás, na maior parte dos casos, a das igrejas posteriores. O pórtico das catedrais medievais é também um nicho, e aí se precisa um outro aspecto do simbolismo da caverna como *porta, passagem* (...) o seu papel é - fisicamente e simbolicamente - o de fazer reverberar a palavra recitada diante dele. É a palavra divina que assim é reflectida em direcção à terra e revelada ao mundo: o que é, em definitivo, o aspecto essencial da *presença*. (...) o traçado da arcada não é outro senão o contorno perfeito dum homem aureolado. Convém sobretudo ao santo, homem em que está concluída a assunção da carne pelo espírito, em quem se realizou o mistério da habitação divina, simbolizada pela igreja de pedra».⁷⁷⁰

É bastante significativo o facto de o «aspeto essencial da *presença*» aparecer relacionado com a reverberação da palavra divina, que é proporcionada pela concavidade da parte superior do nicho. Na pintura, a «palavra divina refletida» surge através da analogia visual da caveira que, por si só, transmite a ideia de «abandono do envelope carnal» apelando à superação espiritual de cada um. No outro lado do painel, *Santo António com o Menino* constitui a imagem de exemplaridade dessa superação. Se considerarmos que estamos, também, diante de um retrato e, sobretudo, de um retratado que incorpora uma figura de exemplaridade espiritual, a introdução da caveira constitui a premente lembrança dessa *ilusão*.

Charles Sterling afirma que as caveiras pintadas em reversos de polípticos não eram figurações verdadeiramente acessórias: na realidade estavam voltadas para o espectador quando os polípticos articulados estavam fechados, e estes só se abriam em ocasiões muito especiais:

⁷⁶⁹ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 238.

⁷⁷⁰ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 470.

«Ce qu'on avait d'habitude devant les yeux, c'étaient précisément le revers des volets. Dès matin, le regard pouvait tomber sur une *Vanité* ou sur l'évocation symbolique par des natures mortes de la Vierge ou des Saints; elles étaient souvent placées non loin du lit, sur l'autel domestique, ou pendues au mur. Ce sont déjà des tableaux, au même titre que des scènes religieuses. Mais s'ils sont plastiquement indépendants, ils ne sont pas intellectuellement, car une fois séparés de leur contexte iconographique, des autres sujets de leur diptyque ou triptyque, ils perdent leur signification spirituelle».⁷⁷¹

Este alerta de Sterling é importante por nos informar acerca da constante presença das *vanitas* diante dos olhos do espectador do século XVI. Mas não nos esqueçamos de dois aspetos: primeiro, só a partir de c. 1600 é que as representações de *vanitas* constituíram quadros individuais; segundo, as representações autónomas de *vanitas* não perderam significação espiritual pelo facto de se emanciparem dos reversos de quadros.

5.6.2. Cálice com a Hóstia Eucarística – a pintura sustentada na porta do sacrário da capela da Madre de Deus no Caniço, Madeira.

Trata-se de um pequeno painel, cuja dimensão rondará os cinquenta centímetros de altura,⁷⁷² no qual se enquadra a representação de um Cálice com Hóstia Eucarística dentro de um nicho (Fig. 332-333). Encontra-se integrado na porta de um sacrário, para o qual parece ter sido originalmente concebido, possivelmente pela mão do pintor Diogo de Contreiras ou de outro pintor/colaborador da sua Oficina, ou de um seguidor daquele mestre, como refere Maria Pestana.⁷⁷³

Infelizmente, não foi possível observar diretamente esta pintura, mas possuímos algumas fotografias de qualidade, obtidas durante e após o restauro,⁷⁷⁴ através das quais conseguimos perceber importantes aspetos estruturais da imagem. Assim, poderemos

⁷⁷¹ STERLING, 1959, pp. 27-28.

⁷⁷² Não temos conhecimento das dimensões exatas deste painel, e os estudos consultados (PESTANA, 2004; SERRÃO, 1999) também não facultam essa informação. O próprio Museu de Arte Sacra do Funchal, que nos cedeu uma imagem, não nos soube informar sobre as dimensões precisas.

⁷⁷³ PESTANA, 2004, vol 1, pp. 197-201.

⁷⁷⁴ Duas das fotografias (uma mostra a integração da pintura no conjunto do retábulo da capela e outra destaca apenas a pintura e sua moldura) foram obtidas do estudo da autora acima citada (PESTANA, 2004, vol. 2, p. 72, 78); outras, que inclusive mostram a pintura no interior da igreja ou destacam apenas a pintura (ainda durante o restauro), foram obtidas a partir de um banco de imagens da Internet (<http://www.arquipelagos.pt/> - 19-11-2014); outra (correspondente à totalidade da porta do sacrário) foi gentilmente cedida pelo Museu de Arte Sacra do Funchal.



Fig. 332. *Cálice com a Hóstia Eucarística – porta do sacrário*. Mestre desconhecido (Diogo de Contreiras? Oficina de Diogo de Contreiras? Seguidor de Diogo de Contreiras?). c. 1552. Capela da Madre de Deus no Caniço, Ilha da Madeira. (cat. 32)



Fig. 333. *Cálice com a Hóstia Eucarística – porta do sacrário*. (Pintura reproduzida na Fig. 332). Fotografia obtida durante o restauro.

considerar, com alguma segurança, observações relevantes para um melhor conhecimento desta obra. Em todo o caso, não iremos desenvolver aqui considerações precisas sobre a cor ou sobre o trabalho do pincel.

Embora a pintura nos apresente, pelo menos, um elemento assumidamente inverosímil do ponto de vista do realismo da representação - a Hóstia Eucarística a pairar - consideramo-la uma das mais interessantes formas preliminares de natureza-morta (e de «natureza-morta integrada») existentes em Portugal. Há três razões fundamentais para que assim se considere. A primeira, mais óbvia e já sugerida, é a *autonomia visual* que o painel concede à representação dos objetos colocados num espaço. A segunda reside na forma particular de espacialização e de representação do artefacto, nomeadamente no que concerne aos valores plásticos da peça, à modelação dos volumes e ao controlo da luz e da atmosfera. E a terceira reside no *sentido* de integração da obra em causa, sentido esse diretamente relacionado com o espaço particular que a acolhe. Os aspetos simbólicos da obra são decisivos para o entendimento desta integração e de uma série de pequenas decisões estruturantes que nela se verificam. Orientados por esta ordem de razões, observemos os aspetos fundamentais da pintura.

Não sabemos se a moldura encastrada na porta, e a própria porta, são elementos originais (embora não nos pareça), nem se a pintura é ligeiramente mais extensa e possui elementos que se encobrem, o que seria importante averiguar diretamente, uma vez que as partes da decoração da moldura são salientes e ocultam as junções estruturais do espaço que representa. Entretanto, devemos cingir-nos ao que se vê nesse enquadramento.

O cálice alinha-se exatamente pelo eixo central vertical da parte visível do painel e encontra-se sobrepujado por um círculo branco, que materializa a hóstia. Estamos diante de uma peça de ourivesaria bastante decorada que, muito possivelmente, figura em tamanho natural. Maria Pestana descreve-a sucintamente, da seguinte forma:

«A peça representada enquadra-se num tipo de cálices comum até meados do século XVI — em forma de campânula com copa e falsa copa decorada na parte superior com querubins, ligados por panos e rematados por cachos e parte inferior gomada com tintinábulo. O nó casteliforme apresenta nichos ao gosto do gótico final com figuras, e a base tem relevada num dos lóbulos uma cabeça de Cristo com coroa de espinhos».⁷⁷⁵

⁷⁷⁵ PESTANA, 2004, vol. 1, p. 201.

Atualmente não encontramos cálices idênticos a este, em todas as suas particularidades, mas encontramos outros, dessa mesma época, com características aproximadas em certas partes.⁷⁷⁶

A representação do artefacto é muito detalhada, descritiva e enumerativa, sendo particularmente cativante a decoração do nó e as correntes dos tintinábulo, onde o pintor se detém a realçar o brilho da estreita espessura do metal. Também se verifica um excelente trabalho ao nível da modelação do objeto, seja da volumetria geral ou das pequenas reentrâncias e saliências da decoração. O monocromatismo que constitui a representação do cálice deixa amplo espaço ao virtuosismo do claro-escuro, aqui evidenciado pela forma delicada como o pintor controla, em certas zonas, subtis passagens entre valores bastante contrastados. É necessário ter em conta que, dado o carácter intrincado da decoração plástica, essas passagens têm de ser executadas em secções de pintura muito exíguas, como é o caso dos nichos com figuras que se integram no nó da peça. Efetivamente, o pintor estava interessado, quer na tradução da volumetria geral do artefacto, quer na tradução das diversas concavidades e convexidades que a decoração plástica da peça ostenta. Isto é importante para o efeito geral da pintura, na medida em que contrapõe a densidade visual e matéria do cálice com o fundo, cujo aspeto é neutro e (habilmente) contrastado com as partes iluminadas ou obscurecidas do artefacto.

O trabalho do pintor preocupa-se, visivelmente, com a intensidade plástica e formal das diferentes secções da peça de ourivesaria, mas descarta um pouco o desenho do conjunto. Verificam-se algumas incoerências de perspetiva, por vezes tão flagrantes que nos levam a questionar, seriamente, se não serão mesmo intencionais.

Observe-se a Figura 334. A relação que se estabelece entre a proporção da abertura e a do pé apresenta-se coerente, pese a ligeira inclinação do eixo transversal da base, que nos parece pouco perturbadora. Se observarmos o alinhamento dos pináculos do *nó casteliforme* (parte superior e base), também constatamos que são coerentes entre si. No entanto, existe uma dissociação perspética entre o referido nó e os extremos do cálice, pois o nó vê-se de um ponto claramente mais baixo. Mais flagrante, e, até, intrigante, é a perspetiva dos pequenos tintinábulo, que exibem a sua parte inferior,

⁷⁷⁶ Por exemplo, no Museu de Évora preserva-se um cálice de prata dourada de meados séc. XVI (inv. ME 14821) em cuja parte superior estão cinzelados vários *querubins* alinhados, possuindo também *tintinábulo* e outras características de decorativas e de composição genéricas algo relacionáveis.

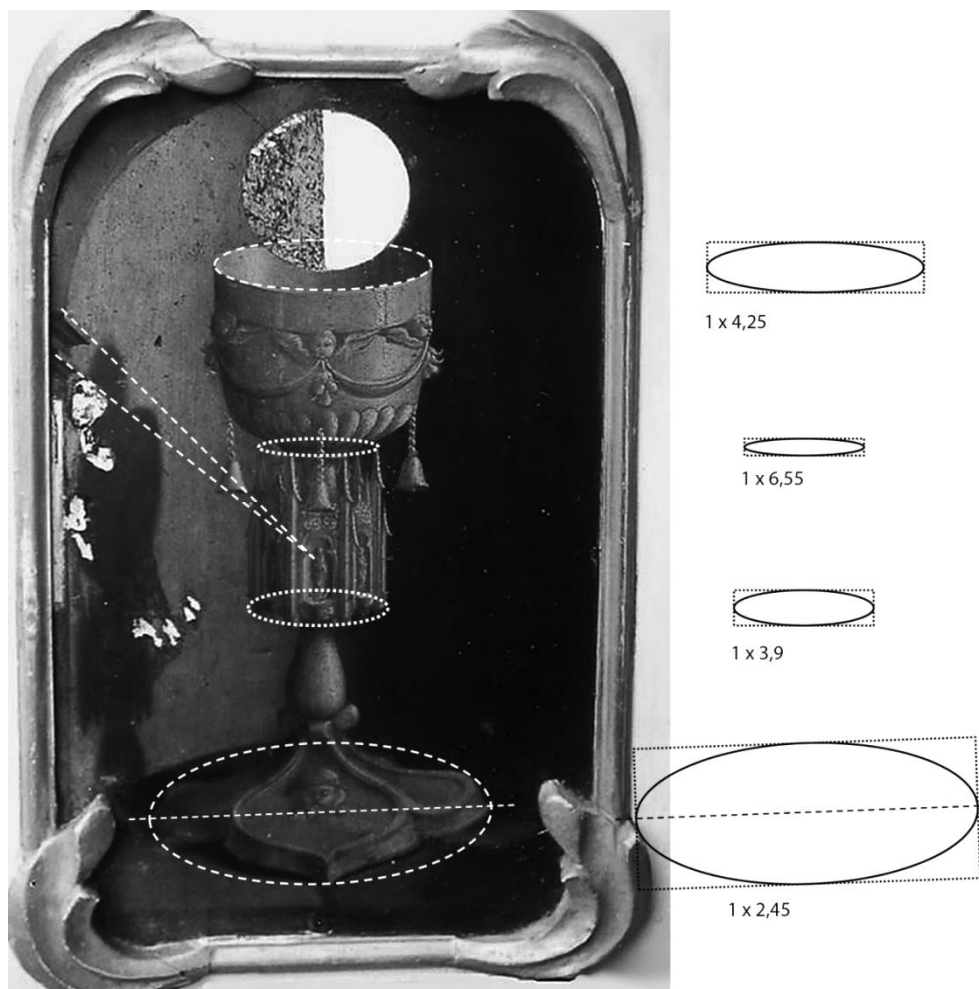


Fig. 334. Cálice com Hóstia Eucarística da porta de Sacrário da capela da Madre de Deus, do Caniço, Ilha da Madeira: (elipses) Verificação da amplitude da abertura e da base do recipiente e dos alinhamentos dos pináculos do nó central; (linhas) verificação da confluência das linhas do capitel.

como se fossem vistos de baixo para cima, o que está em completo desacordo com o ponto de vista da abertura e do nó, que se veem ligeiramente de cima para baixo. A única explicação racional para esta posição dos pequenos sinos, dentro desta imagem: será que eles balançam na nossa direção?

Verifica-se ainda outra incoerência, na perspetiva de um pequeno capitel situado do lado esquerdo, que se vê de baixo para cima. Se prolongarmos as linhas deste elemento constatamos que convergem exatamente para um ponto sobre a figura que se integra no nicho central do nó (parecendo que aí se produz uma «ressonância micro» do tema principal). Curiosamente, esta perspetiva está de acordo com a perspetiva dos tintinábulo. Isto poderá ser um sinal de destaque do seu simbolismo.

A presença do cálice sobrepujado pela hóstia domina, quase em absoluto, este painel, apesar de o conjunto se enquadrar numa cavidade bastante exígua, um nicho

cintrado semelhante ao que figura no *Memento mori*, que acima analisámos. Do lado esquerdo e na parte superior identifica-se claramente o arranque de arco de volta perfeita, que ambigualmente assenta(?), desse lado, num capitel de forma rectilínea depurada (toscano?). Na parte lateral esquerda, abaixo do capitel, parece estar uma pilastra, mas não é claro, uma vez que parte da decoração saliente da moldura, em baixo, oculta a junção estrutural com a aresta inferior do nicho. Esta aresta inferior atravessa a pintura de um lado ao outro. Um pouco atrás do cálice, tanto à esquerda como à direita do pé, identifica-se a curvatura do fundo do nicho, que é bastante mais ténue do lado obscurecido. Na parte superior direita da pintura não se manifesta claramente a restante parte do arco que se inicia do lado esquerdo, como seria lógico que acontecesse. Contudo, uma ampliação da imagem que Maria Pestana reproduz no seu estudo (Fig. 333) permite identificar a curvatura do recorte de *arco-perfeito*, embora ela se encontre obscurecida e não patenteie a diferença de tonalidade e de valor (como sucede do outro lado) entre o fundo do nicho e a parede onde ele se escava.

A sugestão da concavidade do nicho é produzida pela gradação suave que se inicia à esquerda com um valor mais claro, num tom cinza-quente, que progressivamente esfria e escurece para a direita, até se transformar, já depois do cálice, num tom cinza-terra bastante escuro. A zona mais clara deste fundo (a que os ingleses chamam apropriadamente *high-light*), situa-se em cima e à esquerda, definindo nitidamente a curvatura do arco. Este doseamento do claro-escuro, que traduz a variação dos reflexos da luz na superfície da parede, expressando a sua concavidade, tem correspondência na parte interior do cálice, embora neste se verifique uma nota de amarelo mais aberta à esquerda, naturalmente adequada à reflexão metálica do artefacto. É interessante reparar como o pintor estabelece na parte inferior uma luz significativamente mais ténue, que progressivamente intensifica à medida que o olhar percorre a peça até chegar à parte superior. Neste sentido, a hóstia branca constitui o auge da luminosidade.

A sombra projetada ajuda, também, a definir a orientação e a curvatura da superfície onde se projeta. O pintor inclina a curvatura da sombra projetada, que corresponde ao rebordo da abertura do cálice, bem como a curvatura da base do nó, que se percebe através do alinhamento dos pequenos pináculos. Assim, a sombra projetada assume-se verdadeiramente como um «duplo» do corpo do artefacto, estendendo-se sobre as superfícies da cavidade arquitetónica e adaptando-se a elas. A representação da sombra projetada transmite perfeitamente a sugestão do espaço, conferindo ao cálice



Fig. 335. Fotografia do interior da capela da Madre de Deus, no Caniço.⁷⁷⁷

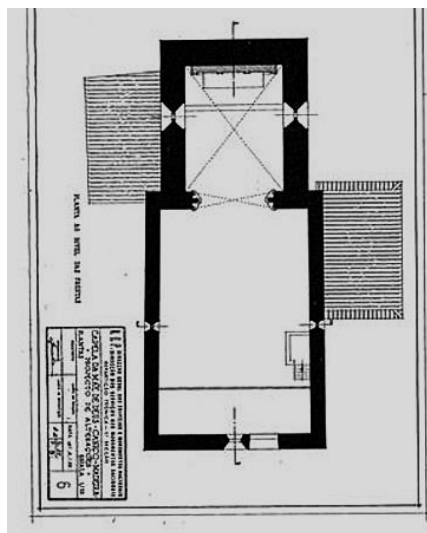


Fig. 336. Planta da capela da Madre de Deus, no Caniço, Madeira.⁷⁷⁸

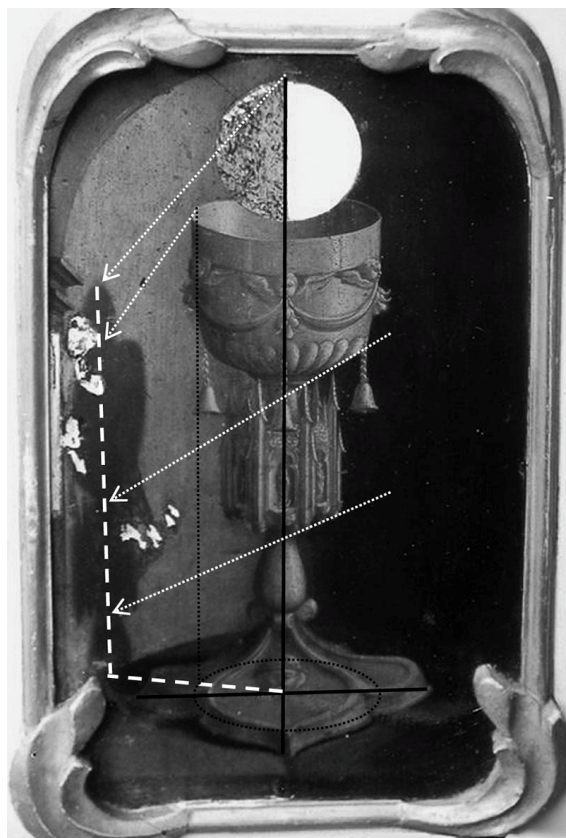


Fig. 337. Vectores de projecção da sombra na parede do Cálice com Hóstia Eucarística da porta de Sacrário da capela da Madre de Deus, no Caniço, Madeira.

⁷⁷⁷ Obtida por ocasião da *Festa da Mãe de Deus* (web site: <http://acolitos-piquinho.blogspot.pt/2011/07/festa-da-mae-de-deus-na-assomada-canico.html>)

⁷⁷⁸ Registo gráfico obtido em 12-12-2016 do Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) - (Página Web: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4162).

uma presença real, sólida; o que, em boa parte, justifica o facto de Maria Pestana classificar esta obra como um *trompe l'œil*,⁷⁷⁹ ou seja, uma imagem que pretende transmitir ao espectador a sensação de estar diante de um prolongamento do próprio espaço real em que se situa.

Porém, se a direção da luz, e consequentemente a projecção da sombra, parece representada em função de se alinhar com a única janela orientada a sul nesta ala da capela (Fig. 335-336), já o posicionamento do objeto é incoerente com a colocação da pintura neste espaço. O objeto é representado de um ponto de vista elevado, permitindo ver parte do seu interior, ao passo que a pintura se vê, naquele espaço (pelo menos atualmente), ligeiramente de baixo para cima. Os elementos que, então, parecem estar mais de acordo com esta possibilidade de observação são os tintinábulos e o pequeno capitel que figura à esquerda.

Além destes acertos e desacertos, uma análise geométrica rigorosa revela incoerências na orientação dos diferentes vectores de luz que projetam «pontos chave» do objeto na parede (Fig. 337). Note-se, contudo, que se não fizéssemos esta análise estaríamos praticamente convencidos da plausibilidade desta sombra; o que constitui um grande elogio ao pintor.

Se, por um lado, esta análise comprova que não estamos perante a representação de um conjunto colocado diante do artista (salvo o caso de ele ter representado mal o que vê), por outro, ela não retira qualquer vigor à sua presença, ou seja, não diminui o efeito persuasivo da pintura.

O sentido da pintura

No século XVII, obras como a *Eucaristia numa coroa de frutos* de Jan Davidsz. de Heem (Fig. 338), elevam o tratamento deste tema ao mais alto nível de requinte pictural e espetacularidade cénica. O seu objetivo é exacerbar a «aura» do *mistério da transubstanciação*: a transformação do pão e do vinho no corpo e sangue de Jesus Cristo. Vemos, inclusive, como a hóstia levita e emana uma radiação luminosa, sugerindo a presença da energia sobrenatural e divina na matéria. Para o cristão - católico apostólico romano - as implicações simbólicas deste tema pictórico são bastante profundas, como veremos, embora, como refere Norbert Schneider, pinturas

⁷⁷⁹ PESTANA, 2004, vol. 1, p. 201.



Fig. 338. *Eucaristia numa coroa de frutos*. Jan Davidsz. de Heem. 1648.
Kunsthistorisches Museum, Viena.

como esta concretizam e nobilitam, desde logo, no contexto em que surgem, o reconhecimento de um «milagre realizado pelo clero num ato sagrado».⁷⁸⁰

É interessante perceber, de acordo com Louis Réau, como a essência da *comunhão eucarística* preserva os mesmos princípios e objetivos fundamentais de certas práticas rituais ancestrais, como a *antropofagia*:

«a comunhão instituída por Cristo⁷⁸¹ seria uma sobrevivência de velhas crenças totémicas, todavia vivas em todos os povos primitivos, segundo as quais ao absorver a substância, carne ou sangue, de um ser - divino, humano ou animal – se incorporam as suas virtudes. A *teofagia* ou *manducação de Deus* procede dos mesmos princípios pré-históricos que a *antropofagia* (...) A ingestão de uma substância divina, ainda que simbólica como a hóstia e o vinho da missa, é um participação no poder de Deus, e em todo caso uma garantia de salvação».⁷⁸²

Segundo Louis Réau, a Igreja cristã «ofuscou» a interpretação de uma relação entre o ritual eucarístico e a crença em princípios antropofágicos, «sublimando essa realidade grosseira» e promulgando o dogma da *transubstanciação*, ou seja, da corporalização *do espírito de Deus na matéria por si consagrada* aos fiéis durante o ritual eucarístico. Vários relatos de *milagres eucarísticos*, que foram ao longo dos

⁷⁸⁰ SCHENEIDER, 1999, p. 153.

⁷⁸¹ Relatada nos evangelhos: Mateus 26: 26-29; Marcos 14: 22-25; Lucas 22: 14-21.

⁷⁸² RÉAU, 1999-2002, vol. 2, pp. 433-434.

tempos divulgados,⁷⁸³ procuram instituir e difundir este ato miraculoso do clero, sobretudo junto daqueles que sentiam desconfiança e/ou manifestavam a sua descrença nas práticas da Igreja católica.

Se o *memento mori* alude, no pensamento escatológico cristão, a um terrível «sentimento da morte», que se origina na condição do homem como ser intrinsecamente pecador, a *alusão da eucarística* reitera a via da salvação, sugerindo claramente que nas mãos do clero estão os instrumentos próprios para atingir esse fim.⁷⁸⁴ Qualquer leitura sociológica deste tema pictórico passará por reconhecer e explorar esta questão. Porém, na mente do cristão, devoto da Igreja, os elementos do Santíssimo Sacramento, mesmo enquanto representação pintada, comportam um simbolismo bastante profundo. Esse simbolismo pode rever-se em certas decisões figurativas que agora estudamos, que, é claro, constituem uma ilusão visual da presença.

Há uma diferença fundamental entre a obra de Jan Davidsz de Hem e a pintura portuguesa: é que a porta do sacrário sustenta uma imagem daquilo que protege, é uma imagem que «vive», ainda hoje, no «coração» do templo, que é a morada de Deus na terra. E esta não foi uma obra isolada na época em que nasceu.⁷⁸⁵ Na verdade, ela permite obter uma leitura do tema da *Eucaristia* enraizada no seu sentido original.

⁷⁸³ Por exemplo, o *Milagre de Bolsena*: enquanto oficiava a missa um sacerdote de Bolsena que duvidava da transubstanciação, viu que brotavam gotas de sangue da hóstia que caíram sobre o seu corporal; o *Milagre de Billetes*: Um judeu chamado Jonathas havia esfaqueado uma hóstia que sangrou, lançando depois água a ferver sobre ela, mas brotou um crucifixo do pote... «Quase todos os milagres eucarísticos estão de acordo de um destes modelos. Seja colocando em cena um sacerdote incrédulo ou judeu sacrílego, que acabam convencidos da verdade do Santo Sacramento» (RÉAU, 1999-2002, vol 2, p. 441)

⁷⁸⁴ No *Libro dela verdade de la Fé*, publicado em Lisboa em 1543, no capítulo correspondente ao *Sacramento do Altar*, João Soares esforça-se por justificar por que razão cabe ao clero a operação deste sacramento amplamente descrito nos evangelhos: «no cree la fãnta madre yglefia coifas fundadas en vanas imaginations de hombres, mas cofas fundadas enel fancto evangelio, y claras y manifestas mas que la luz del fol, nofolo por un euangeifta, por três, y no dichos obfcuros mas manifestos a todo entendimento, y claros y tan declarados que nadie los pueden negar (...) y vfar los sacerdotes defte mefmo poder y palabras cada dia enla confagracion de la hofia y caliz manifestos es fer por el mefmo señor Jefu Chrifto instituydor defte facramiento ordenado (...) alli les dio poder de cõsagrar e singularmente dize: ‘efto hazed em mi memoria’: porque conozcamos el poder de confagrar fer dado folos a los facerdotes, aquien conuiene fer ministros defte fãntissimo facramiento, y no a algun outro chrisftiano que facerdote no fuere» (SOARES, 1543, fól. xldiii verso).

⁷⁸⁵ Num estudo realizado em 1999, a pretexto do retábulo da capela do Santo Sacramento da Sé de Lisboa, Vítor Serrão faz algumas considerações importantes sobre os sacrários portugueses do período *manuelino-joanino*. É significativo o facto de naquela altura o sacrário ser, «em geral, complementado na porta com representações da Custódia com a Hóstia Consagrada ou de cenas da Paixão de Cristo (o *Calvário* ou a *Ressurreição de Cristo*)» (SERRÃO, 1999, p. 19). De acordo com o autor, esta informação pode facilmente ser constatada em diversos contratos da época, o que indica claramente a existência de uma série de obras deste género que se perderam com os

Convém lembrar que esta pintura se integra na capela da Madre de Deus, ou seja, num espaço de culto - num *templum* - especialmente dedicado à mãe de Jesus Cristo. A presença de outros painéis de maior dimensão que compõem um retábulo vem inclusive salientar a importância do tema central:

«Embora alterado em relação ao emolduramento original, dada a falta do painel central, o retábulo da Madre de Deus mantém as posições relativas das figuras: *Santa Catarina* e *Santo António* estão voltados para a direita, *São Tiago* e *São João Baptista* para a esquerda, de modo a que no conjunto do retábulo todos se orientam para o centro».⁷⁸⁶

Repare-se, aliás, que o olhar de todas as figuras conflui rigorosamente para o eixo central e para baixo. Atualmente, no eixo central encontra-se uma estátua da Virgem com o Menino ao colo; mais abaixo está o sacrário.

O simbolismo da *re-presentatione* da *Hóstia Eucarística* neste contexto intersecta-se, em pontos cruciais, com o próprio conceito e lenda da *encarnação divina*. Podemos afirmar que a imagem desta pintura constitui uma complexa alusão teológica-metafórica do vínculo que se escabelece entre estas duas figuras sagradas.

Vejamos, de modo faseado, que sentidos podem adquirir os diferentes elementos representados na mente do cristão.

«Porque no puede fer mas claro tefimonio que dezir el feñor ‘yo foy pan biuo que del cielo defcendi: mi carne es verdadero mñjar y mi fangre verdadero beuer’: a donde el fenor marauillofamente denota la materia em que auia de inftituir efte facramento: porque carne de hombre no ef proprio manjar, ni su fangre facada delas venas no es proprio beuer, y pues fu carne lo es y fu sangre, de baxo de alguna fpecie lo es (...) dixoles Jefus: ‘en verdad vos digo, fino no comeredes la carne del hijo dela Virgen y bebierdes fu fangre, no terás vida en vos: el que come mi carne e beue mi fangre tiene vida eterna’».⁷⁸⁷

séculos. Na altura, Serrão confirmava apenas a existência da obra que ora estudamos (SERRÃO, 1999, p. 21). Recentemente, conseguimos encontrar mais um pequeno painel deste tema, pertencente ao século XVI, mas a suas qualidades picturais são bastante limitadas. Trata-se de uma pintura realizada diretamente sobre a porta de um pequeno sacrário, pertencente a um retábulo da capela do Divino Espírito Santo de Alguber (cf. *INVENTÁRIO ARTÍSTICO DO PATRIACADO DE LISBOA*, Vigararia de Vila Franca de Xira, Concelho Cadaval, Nº de ordem 7, 13). Confirmamos a sua existência pessoalmente, no próprio local. De resto, é bastante comum, mesmo nos dias de hoje, encontrar-se nas igrejas representações deste preciso tema em obras cinzeladas, em metal.

⁷⁸⁶ PESTANA, 2004, p. 197.

⁷⁸⁷ SOARES, 1543, fól. xlvii.

A *hóstia* é uma materialização simbólica e metafórica do corpo de Cristo. Não assume a forma e a cor de um pão comum, nem o homem comum sacia a necessidade de alimento com a *hóstia*. Ela urge como necessidade de um «nutrimento espiritual». A sua forma circular é considerada perfeita: concentrada em si mesma, sem princípio nem fim, sem divisão ou «movimentos quebrados», é o signo do absoluto e simultaneamente do elementar (é um «ponto estendido»), é o símbolo do movimento perpétuo e da eternidade. No contexto eminentemente cristão, «o círculo exprime o sopro da divindade sem começo nem fim».⁷⁸⁸ A isto se associa a «cor» branca, «cor perfeitíssima», que segundo Francisco de Holanda materializa a luz e o dia.⁷⁸⁹ Plena de positividade, de todos os valores associados à «limpeza» do corpo e do espírito, corresponde ao grande resplendor e claridade do divino Jesus Cristo, e das suas vestes, conforme descrito no evangelho de São Mateus: concretamente no episódio da *transfiguração* («E transfigurou-se diante deles; e seu rosto resplandeceu como o sol, e os seus vestidos se tornaram brancos como a luz») e da *ressurreição* («E o seu aspecto era como um relâmpago, e o seu vestido branco como neve»).790

Vimos já que o sangue de Cristo, ou as suas propriedades divinas, pureza e imortalidade, se materializam, simbolicamente, no vinho supostamente depositado no cálice. O significado da sua *ingurgitação* é o da incorporação dos valores espirituais do divino, neste caso, também, da sua força vital. «O sangue é universalmente considerado como o veículo da vida. *O sangue é vida*, diz-se à maneira bíblica».⁷⁹¹ Enquanto «elemento vivo» o sangue é uma substância líquida, ou talvez, mais precisamente, ligeiramente viscosa. Separada do corpo, requer um recetáculo (Fig. 339-340). Na pintura da porta do sacrário, como compreendemos, a presença do vinho não é manifesta, é implícita; apenas nos é oferecida a visão do seu recetáculo, o cálice. Por via da célebre passagem evangélica que relata a *última ceia*, na qual todos bebem do mesmo recipiente,⁷⁹² o cálice evoca «o rito da comunhão, da união consanguínea», tornando-se, por si só, símbolo da fé e da comunhão com Cristo. Com efeito, este recipiente «simboliza não só o conteúdo mas a essência de uma revelação».⁷⁹³

⁷⁸⁸ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, pp. 201-204; FERGUSON, 1961, p. 153.

⁷⁸⁹ HOLANDA, 1983, p. 23.

⁷⁹⁰ Por ordem respetiva: Mateus 17: 2; Mateus 28: 3.

⁷⁹¹ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 584.

⁷⁹² «E tomando o cálice, e dando graças, deu-lho; e todos beberam dele». (Marcos 14: 23-24)

⁷⁹³ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 627-628.

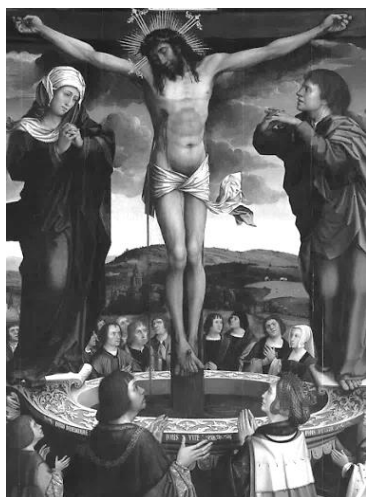


Fig. 339. *Detalhe de Fons Vitae (Fonte de Vida)*. Oficina de Bruxelas (van Orley?). 1518-21.
Museu da Misericórdia do Porto.

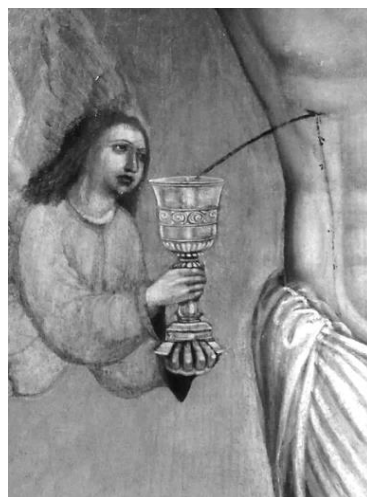


Fig. 340. *Detalhe de Calvário*. Mestre desconhecido. c. 1560. Museu de Alberto Sampaio.

As características que este artefacto exhibe na pintura correspondem à importância e ao simbolismo da substância sagrada que, supostamente, recolhe, com a solenidade do ritual que evoca e, também, do local em que se exhibe. A sua decoração plástica pontualiza outras alusões, como se vê na parte inferior, onde está cinzelada a cabeça de Cristo envergando a coroa de espinhos... Os *tintinábulo*s (no número de três, possivelmente fazendo uma alusão à santíssima Trindade) parecem balançar, sugestão talvez estranha ou inesperada, mas não desprovida de sentido se considerarmos que a pintura reproduz uma imagem do momento mais solene da celebração da eucaristia, que corresponde à exibição do cálice e da hóstia emparelhados nesta exata posição. De acordo com Luís Casimiro:

«as campainhas durante as celebrações eucarísticas eram tocadas para advertir os fiéis das partes mais importantes e modo a exortá-los ao recolhimento e à devoção (...) alguns objectos ligados ao culto ou a determinadas cerimónias religiosos como, por exemplo, cálices, custódias e cruces processionais, todos sujeitos, por vezes, a elaborados trabalhos de ourivesaria, possuíam tintinábulo para chamar a atenção dos fiéis de acordo como o uso próprio de cada alfaia litúrgica».⁷⁹⁴

Além de tudo, o cálice possui a cor e o brilho do ouro, isto é, a pintura reproduz a sensação da presença, bastante sólida e volumétrica, de um artefacto feito com este material, considerado o mais nobre e valioso de todos. No seu sentido positivo, o

⁷⁹⁴ CASIMIRO, 2008-2009, p. 171.

simbolismo do ouro é, para o cristão da época, o da «luz pura»; o ouro é o «elemento celestial no qual Deus vive».⁷⁹⁵

É oportuno observar agora alguns aspetos do espaço representado, aspetos que também contribuem para o adensamento do sentido simbólico desta pintura.

Pese embora o obscurecimento que se verifica na parte direita do fundo, é evidente que os objetos se enquadram dentro de um pequeno nicho côncavo com recorte superior em arco perfeito. Sobre o simbolismo deste *dispositivo de presença*, avançamos já diversos dados.⁷⁹⁶ Importa relembrar as partes mais importantes para o estudo da pintura agora observada: o nicho é,

«acima de tudo, o lugar da presença divina, a morada dos deuses (...) Esse é o seu papel na basílica cristã, cuja abside tem a forma de um nicho, como aliás, na maior parte dos casos, a das igrejas posteriores. (...) o seu papel é - fisicamente e simbolicamente – o de fazer reverberar a palavra recitada diante dele. É a palavra divina que assim é reflectida em direcção à terra e revelada ao mundo: o que é, em definitivo, o aspecto essencial da *presença*. (...) o traçado da arcada não é outro senão o contorno perfeito dum homem aureolado. Convém sobretudo ao santo, homem em que está concluída a assunção da carne pelo espírito, em quem se realizou o mistério da habitação divina, simbolizada pela igreja de pedra».⁷⁹⁷

É evidente que o nicho, ou a sua representação, mesmo a mais «naturalista», como refere Panofsky, constitui a metáfora tridimensional do edifício eclesiástico inteiro,⁷⁹⁸ ou seja, do *templo*, um espaço delimitado dotado de «ação sobrenatural». No lado esquerdo da pintura, precisamente no arranque do arco, identificamos um pequeno capitel visto de um ponto inferior, assentado numa pilastra. Este elemento manifesta claramente a tentativa de tornar mais explícito o carácter metafórico do espaço representado. A representação do nicho metaforiza, também, a funcionalidade - física e simbólica - da própria Igreja, que é fazer reverberar a palavra divina recitada diante dele. A mensagem reverberada está, por sua vez, no significado daquilo que o nicho contém e exhibe: o conjunto de objetos alusivos de um homem «em quem se realizou o mistério da habitação divina».

⁷⁹⁵ FERGUSON, 1963, p. 42.

⁷⁹⁶ Cf. p. 451 do nosso estudo.

⁷⁹⁷ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 470.

⁷⁹⁸ PANOFKY, 1981, p. 147.

A simbologia adensa-se quando nos lembramos que a figura da Madre de Deus, desde tempos remotos, personifica a própria Igreja.⁷⁹⁹ Panofsky é muito claro quanto à validade de se interpretar esta intrincada relação metafórica nas pinturas do Renascimento nórdico:

«A figura da Madre de Deus, quem ao mesmo tempo personifica a Igreja como entidade espiritual, emoldurava-se por uma edícula ou tabernáculo que, pese a sua escala muito inferior, forma convencionalizada e abreviação do detalhe estrutural, queria sugerir um edifício eclesiástico completo».⁸⁰⁰

O templo, o sacrário, o nicho, o cálice, o vinho e a hóstia, no seu conjunto, materializam uma sucessiva delimitação da presença do sagrado. O simbolismo adensa-se nos recetáculos ou suportes da energia divina. Em verdade, a própria arquitetura procura conter o que se «expande» em todas as direções, ao dar forma ao que não tem forma, ao delinear o que não tem contorno, ao tornar tangível o intangível. Esta relação, que se estabelece entre a delimitação do espaço ou do objeto físico e o espírito de Deus, é irremediavelmente paradoxal. Os elementos eucarísticos são o último reduto, isto é, a redução à matéria elementar (e alimentar) daquilo que não tem corpo.

O *milagre da transubstanciação* e o *mistério da encarnação divina*, têm em comum o processo de consubstanciação do espírito do divino, embora, no primeiro caso, o espírito se «insira» num corpo previamente formado e, no segundo, o espírito germine e adquira corpo dentro de um outro corpo, e por via das suas condicionantes próprias. Queremos dizer que a Virgem Maria, Mãe de Deus, constitui, também ela, um recetáculo do *incorpóreo tornado corpo*, forma, carne, matéria.

De acordo com Victor I. Stoichita, vimos como a acentuação da sombra (escuro), em consequência de uma maior incidência da luz (claro), manifesta «a afirmação do corpo, do volume e da carne», enfim, do tangível.⁸⁰¹ É importante reconhecer que a representação da sombra desempenha uma função simbólica no processo de consubstanciação ou encarnação do divino,⁸⁰² como se verifica na

⁷⁹⁹ «O ponto de partida do culto oficial de Maria é o *concílio de Éfeso* (431), que fez a Mãe e Esposa mística de Deus encarnar a personificação da Igreja. Éfeso, a cidade de Artemisa, da casta Diana, é o berço do culto da Virgem que ali foi proclamada santa e Mãe de Deus (agía kai Theotokos) pela primeira vez» (RÉAU, 1999-2002, vol. 2, p. 62).

⁸⁰⁰ PANOFSKY, 1981, p. 146.

⁸⁰¹ STOICHITA, 1999, pp. 131.

⁸⁰² Ver p. 449 do nosso estudo.

Anunciação de Filippo Lippi (Fig. 342), obra que assume por completo as explicações feitas por Voragine na *Lenda Dourada*. Importa lembrar:

«Ordinariamente a sombra procede de um corpo que se interpõe entre o caminho da luz. A Virgem, por ser uma criatura da espécie humana, não poderia, de si, receber a plenitude da divindade. *A virtude do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra* quer dizer que a luz incorpórea da divindade assumiu em Maria um corpo humano».⁸⁰³

Também na pintura portuguesa a luz incorpórea da divindade assumiu na hóstia e no vinho uma presença concreta (Fig. 341).

Vítor Serrão diz-nos que «a porta do sacrário representa, precisamente, o *Cálice com a Hóstia Eucarística*, em visão neoplatónica do Mistério da Consagração».⁸⁰⁴ A «visão neoplatónica» evocada na pintura radica, de acordo com René Huygue, na ideia de que «a natureza concreta e visível só deve ter lugar na medida em que dá acesso à ordem espiritual», ou seja, «só tem razão de ser para revelar o poder que por ela opera».⁸⁰⁵

Por outro lado, já vimos que há dados suficientes para legitimar a ideia de que, nesta pintura, «todo significado assume a forma de realidade; ou para expressá-lo de outro modo, toda a realidade está saturada de significado»,⁸⁰⁶ mesmo a «realidade» que se julga implícita, como o vinho.

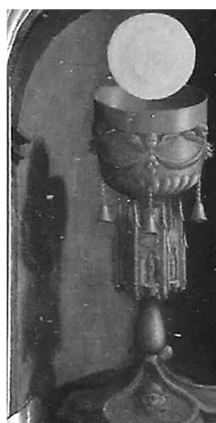


Fig. 341. *Sombra projetada do Cálice com Hóstia Eucarística na parede do nicho*. Detalhe da Fig. 332.

Fig. 342. *Detalhe de Anunciação*. Filippo Lippi. 1440. Frick Collection, New York.

⁸⁰³ Citado por STOICHITA, 1999, pp. 72.

⁸⁰⁴ SERRÃO, 1999, p. 21.

⁸⁰⁵ HUYGUE, 1986, vol. 1, p. 231.

⁸⁰⁶ Lembramos as palavras de Panofsky quando este comenta a obra de Jan van Eyck (PANOFSKY, 1981, p.145).

Conclusão

Concluir este estudo não significa que tudo se tenha dito sobre o objeto e campo de estudo considerado, nem tão-pouco que se tenha esgotado o discurso sobre a singularidade das obras acima comentadas. Fica, aliás, a sensação de que agora, sim, poderíamos refletir de forma mais consolidada sobre algumas das «naturezas-mortas integradas» da pintura portuguesa, que, por razões de economia e objetividade do discurso, não foram alvo da atenção que mereceriam.⁸⁰⁷ Terá de ficar para uma outra ocasião. Concluir este estudo significa, sobretudo, que está esgotado (e até largamente ultrapassado) o espaço dedicado à reflexão das matérias inicialmente propostas, e que este é o momento de ponderar, sucintamente, o que foi produzido e o que de mais significativo se alcançou.

A abordagem que inicialmente realizámos sobre o conceito de natureza-morta mostra como, em rigor, no contexto eminentemente teórico e crítico, ela constitui um sistema pictórico e temático «definido em negativo». Isto é, a natureza-morta surge, aparentemente, como um género de pintura isenta de um sentido de historicidade, de ação e de literariedade. O que permanece montado, encenado, «descrito» dentro do quadro, dentro da representação, proporciona, fundamentalmente, ao espectador uma intensificação da *presença das coisas*, sobretudo no que toca as naturezas-mortas realizadas na época áurea deste género (séculos XVII e XVIII). Não é um género de pintura que nos conceda fácil acesso verbal, pois a sua essência e valor não são narrativos, mas de âmbito estritamente visual. Vale-se do efeito da presença criado, que nos conduz a uma relação de intimidade com as coisas representadas e com a própria matéria pictural, onde se exprime o afluxo sensorial do pintor. O quadro de natureza-morta é um dos temas da pintura mais aptos ao *reconhecimento* visual da *matéria* e da realidade representada, aspeto diretamente associado ao prazer da imagem pintada. Para

⁸⁰⁷ Principalmente iluminuras e pintura a óleo, como por exemplo: duas iluminuras de dois fólios do *Gradual Temporal* (livro segundo) do Convento de Nossa Senhora do Paraíso de Évora (cat. 27, 28), ou belíssima «série» de *arranjos* que integram em pinturas o tema da *Morte da Virgem* a que já fizemos menção (cat. 288, 289, 290, 291, 293), na qual se poderia incluir também a natureza-morta integrada na pintura de *S. Cosme e S. Damião*, realizada por Garcia Fernandes, (cat. 319) entre outras.

os pintores, as naturezas-mortas autónomas terão constituído uma via de experimentação obviamente despreocupada com a construção do sentido narrativo embora extremamente focada no estudo de soluções pictóricas e plásticas, tendo em vista a tradução de diferentes propriedades materiais, cromáticas e atmosféricas das coisas colocadas num certo espaço.

Vimos como o detalhe em pintura se define através da «atenção» prestada às instâncias particulares por «oposição à largueza da composição». Esta caracterização aplica-se com o mesmo rigor no contexto da realização da pintura ou no contexto da sua observação. Tornou-se evidente que a proximidade com a pintura resulta na abertura do olhar (senão mesmo na fascinação) em relação às qualidades sensíveis da imagem pintada e ao prazer da pintura propriamente dita. Aqui se revê, de imediato, uma afinidade entre o detalhe e a natureza-morta. A intimidade com a imagem pintada e o prazer visual assim obtido constituem pontos comuns entre o quadro de natureza-morta e a atenção dedicada à *parte da pintura (pormenor, detalhe)*. A contemplação do detalhe revela-se um processo de delimitação e de destaque das coisas em face de aquilo que as envolve. Olhar o detalhe constitui um movimento de absorção do espectador no «objeto que atrai», que «fascina», nas incalculáveis micro-percepções que dele imana e o olhar toca. O fascínio pelo detalhe não consiste propriamente no fascínio por aquilo que a imagem permite reconhecer, mas sim no processo sensorial despoletado e intensificado através da pintura.

A natureza-morta tem a capacidade de nos fascinar com representações de coisas sobre as quais ninguém se detém a olhar na vida real. Na natureza-morta e no detalhe, o olhar analisa, escarpeliza, como um ato selvagem, vagueando sempre na expectativa da pequena descoberta, da surpresa, sempre ansioso por pequenos «atos de presença» sucessivamente arrebatadores e renovadores da experiência percetiva.

Logicamente, o *detalhe*, e tudo aquilo que nele se implica, enquanto ato de pintura ou de olhar, existe na natureza-morta, talvez porque a natureza-morta constitua em si mesma uma espécie de *pormenor* (parte bastante restrita) do mundo. Porém, podemos constatar quase o inverso: a *natureza-morta*, ou a qualidade do olhar incisivo que ela usualmente suscita, também está presente nos *detalhes* da pintura antiga.

Em rigor, identificar as *formas preliminares da natureza-morta* exige, da nossa parte, não a convicção *a priori* de a prática da natureza-morta existir previamente à sua autonomização como OBRA mas, sobretudo, a consciencialização de que o próprio movimento e motivação do olhar *reconhece* algumas características fundamentais da

imagem e da prática da *natureza-morta*. Justamente, o nosso estudo mostra que certas características de conceção e representação pictórica de *arranjos* de objetos entroncam e salientam-se na prática autónoma deste tipo de pintura, confirmando a existência de uma «conceção embrionária» daquilo que hoje conhecemos por *natureza-morta*. Todo o capítulo terceiro fornece-nos os motivos e as razões desta afirmação.

À semelhança do que já havia proposto Victor I. Stoichita em relação à pintura europeia, as formas preliminares de natureza-morta portuguesas surgem em abundância como realizações periféricas, marginais, e com maior incidência nas zonas inferiores e laterais das pinturas retabulares: uma espécie de concreção e espessamento do limiar entre o mundo real e o representado. A pintura a óleo e a iluminura constituem procedimentos mais ricos e evidentes. Em relação à iluminura verifica-se uma nítida segregação temática entre os motivos centrais e as ornamentações das tarjas envolventes. Afastadas do centro, negando o prolongamento em profundidade do espaço de representação, oferecem ao espectador encadeamentos «ilusionísticos» de artefactos e elementos naturais (sobretudo flores, frutos e alguns insetos) pousados sobre superfícies rasas. Na pintura a óleo, a «natureza-morta integrada» assume um aspeto bem diferente. Os objetos traduzem, muitas vezes, a sensação do espaço proximal, funcionando, do ponto de vista estruturador da imagem, como elementos introdutórios no plano geral da representação espacial, criando vigorosos contrastes sensíveis com a paisagem e, desse modo, acentuando a ilusão de planos longínquos. Mas, além disso, existem diferentes formas de «natureza-morta integrada»: em concreto, analisámos duas obras, uma pintura em reverso e outra em painel próprio,⁸⁰⁸ cujo carácter de presença é excecional pelos enquadramentos que criam das coisas espacializadas.

A extensa análise que levámos a cabo dos dispositivos de presença nas pinturas portuguesas mostra que há um compromisso dos pintores com a espacialização dos objetos ou *arranjos* e, mesmo, com o efeito atmosférico e as qualidades plásticas. Contudo, verificam-se muito frequentemente dissociações perspéticas entre os dispositivos e o espaço geral, bem como entre os dispositivos e os objetos ou conjuntos que suportam. Os pontos de vista dos dispositivos em relação ao ponto de vista do espaço geral, ou dos objetos em relação aos dispositivos, seguem o princípio de os

⁸⁰⁸ Respetivamente: *Memento Mori ou Vanitas* - reverso de *Santo António com o Menino* - de Mestre desconhecido, (cat. 31) – obra analisada nas pp. 432-452 do nosso estudo; *Cálice com Hóstia Eucarística* - porta de sacrário da capela da Madre de Deus no Caniço -, de Mestre desconhecido (Diogo de Contreiras? - cat. 32) – obra analisada nas pp. 452-467 do nosso estudo.

primeiros serem sempre mais baixos em relação aos segundos, ou seja, quando na presença de dissociações perspéticas, os objetos vêm-se sempre de um ponto inferior em relação aos dispositivos, e os dispositivos vêm-se sempre de um ponto inferior em relação ao espaço geral. Contudo, e em simultâneo, verificamos em muitas obras que as pranchas horizontais, que suportam os objetos, apresentam excessivas torções das suas arestas laterais, aspeto que está de acordo com o efeito periférico de uma perspectiva mais ampla. Mas esta não constitui a única estratégia. Também verificámos casos de dispositivos que melhor correspondem a uma perceção particular, ou visão mais restrita, e mais plausível num confronto direto, embora a sua colocação seja, geralmente, periférica. Em ambos os casos, é relevante o facto de os dispositivos se apresentarem «cortados» pelos limites dos painéis.

De tudo isto concluímos duas coisas principais: a primeira, bastante mais genérica, atesta que a estruturação da «natureza-morta integrada» seguia um método de livre montagem, por sua vez conducente ao olhar vacilante que caracteriza a pintura portuguesa no início do século XVI, de acordo com a caracterização feita por Dalila Rodrigues;⁸⁰⁹ a segunda, confirma que a integração do dispositivo serve essencialmente ao pintor como uma forma de destaque dos elementos da natureza-morta (muitas vezes representados de acordo com pontos de vista baixos), embora também realize, inevitavelmente, a mediação possível entre a visão particular dos objetos e a do espaço geral representado. Isto indica que a estruturação da presença das coisas na grande composição, assim como a expressão da intimidade dessa presença, requer e justifica um tipo de confronto distinto e próprio. Este é um fator que contribui para afirmar que em algumas obras se manifesta uma conceção «embrionária» da «natureza-morta» (ou aquilo que hoje assim designamos), o que sedimenta e legitima o conceito de «natureza-morta integrada» na pintura portuguesa anterior ao aparecimento deste género.

Em relação às composições de objetos propriamente ditas, podemos também salientar características importantes, que nos informam sobre os métodos concretos de realização das «naturezas-mortas integradas» e, de uma forma geral, das práticas de ateliê. Neste ponto tornou-se evidente a probabilidade de os pintores reunirem, sistematicamente, no mesmo conjunto, diferentes «modelos», sendo estes constituídos por gravuras, desenhos, outras pinturas e/ou a própria memória e imaginação. A contribuir para esta tese está a repetida constatação, nas «naturezas-mortas integradas»,

⁸⁰⁹ RODRIGUES, 2009, p. 49.

de um tipo de composição que separa os diferentes objetos entre si, de modo a evitar sobreposições e permitir que daí resulte uma leitura praticamente integral de cada um. Efetivamente, há exceções, mas mesmo nestas mantém-se a forte probabilidade de terem resultado da junção de grupos separados, verificando-se, ainda, indícios de «processos de reciclagem» dos modelos, como sucede com uma das taças com abas que figura em diferentes pinturas nas quais Garcia Fernandes, ou pintores que lhe eram muito próximos, estiveram diretamente envolvidos.⁸¹⁰ É necessário salientar que, pela sua extrema complexidade, várias representações de objetos não poderiam ter sido representadas, nos seus múltiplos aspetos, sem a observação direta e demorada do modelo real. Repare-se, porém, que há indícios de os pintores, nesse mesmo ato, terem considerado, no desenho do mesmo objeto ou conjunto, pequenas variações do pontos de vista e da própria posição da cabeça.

Devemos reafirmar que o efeito e força primordial da presença das coisas decorre, para os pintores, mais da representação da superfície das coisas do que do rigor do desenho, pois secundariza-se, nitidamente, o rigor das simetrias e os alinhamentos estruturantes das formas, bem como a coerência dos pontos de vista. Resulta evidente que os executantes das diferentes obras estavam sobretudo empenhados na tradução dos efeitos materiais das coisas, prestando elevada atenção às intrincadas características de manufatura dos artefactos e às propriedades plásticas dos alimentos e elementos naturais. Esta é a matéria da intimidade no «detalhe icónico» em pintura.

No entanto, aquilo que para os pintores seria a primordial «substância» da presença das coisas manifesta-se, atualmente e muito frequentemente, de forma desviada e, por vezes, equívoca. No capítulo 3.4. expusemos muito casos de obstáculos e desvios ao trabalho primordial dos pintores, que nos convencem de que aquilo que a pintura antiga nos oferece ao olhar é, naturalmente (e variavelmente), uma imagem decomposta, ao ponto de nos revelar o seu esqueleto, a sua interioridade funcional; ao conferir transparência ao que deve ser opaco; ao fazer parecer rugoso e *mate* o que é acetinado e brilhante; ou, pior do que isso, ao sustentar intervenções falsas, dissimuladas e desadequadas. Estes desvios e equívocos não são consciencializados pelo espectador comum. É significativo que algumas destas pinturas ou detalhes, mesmo já numa fase de decrepitude (sujas, repletas de lacunas e fissuras) suscitem, ainda assim, ou talvez precisamente por isso, um fascínio sobre a presença plástica. Elas

⁸¹⁰ Ver p. 267 do nosso estudo.

lembram obras bastantes mais tardias, onde a afirmação da matéria manipulada é a «pedra de toque» dentro dos próprios processos criativos da natureza-morta.

A intimidade da presença da pintura e a delimitação da «natureza-morta», de modo geral, constituem um choque aparente com pressupostos interpretativos, nos quais se procura atribuir um sentido ou uma explicação para a presença das coisas. Ficou claro, porém, que esta atitude implica um recuo do olhar face à imagem da pintura antiga: significa ver o detalhe ao longe, ver o contexto em que ele emerge, que o acolhe, e ao qual se adapta, ponderar conhecimentos subjacentes, intencionalidades primordiais, enfim, olhar a «natureza-morta INTEGRADA» no sistema figurativo/simbólico da pintura religiosa e cristã. A exemplificação desta série de funcionalidades, propostas no capítulo quatro, patenteia uma série de motivações de ordem narrativa, de identidade cultural, de discurso eminentemente teológico, e de carácter edificante (em face da exemplaridade espiritual e moral proposta nas imagens), ou profundamente simbólico, na medida em que objetiva uma ligação ao espiritual. As «naturezas-mortas» possibilitam, assim, leituras meta-pictóricas, profundas e ricas, supostamente mais abundantes do que aquelas que derivam da função própria do objeto contemplado esteticamente. Este é um campo que pode e deve ser amplamente explorado, na medida em que são necessários sólidos conhecimentos iconográficos e iconológicos. A nossa abordagem pretendeu, simplesmente, aflorar estas possibilidades. E permitiu perceber uma coisa importante: o tratamento «naturalista» de muitos dos objetos e conjuntos não constitui, na sua génese, qualquer oposição ao carácter simbólico dos objetos, principalmente no que concerne os elementos naturais. Por duas razões principais: em primeiro lugar, porque o jogo de significação só tem sentido na medida em que decorre do modo como o cristão constrói a sua compreensão do mundo, porque para ele «todo o real é “compreensível” ou “legível” de acordo com a leitura do símbolo, símbolo da mesma forma aplicável tanto à obra de arte como à própria natureza»;⁸¹¹ em segundo lugar, porque, como ficou demonstrado (por exemplo, na nossa reflexão acerca dos vasos com açucenas) a simbologia, ou o valor simbólico dos elementos naturais (nos quais se incluem os materiais), decorre primordialmente das suas características plásticas e cromáticas e dos aspetos formais, e/ou das qualidades intrínsecas e próprias das coisas. Neste sentido, o retrato fiel, «realista» ou «naturalista» do mundo, e a intensificação da presença plástica das coisas selecionadas e arranjadas em conjuntos,

⁸¹¹ CAETANO, 2015, p. 143.

além de não constituírem impedimento à leitura simbólica, surgem muitas vezes como reforço desse mesmo simbolismo. De certo modo, o que está simbolizado é o próprio mundo em pintura. A pintura constitui-se esse meio capaz de recriar, de forma extremamente convincente, a presença sensível das coisas. No século XVI, e mais precisamente na sua primeira metade, o fascínio «naturalista» constitui uma forma de nobilitação do sagrado a que a pintura oferece imagem.

Ficou também evidente, sobretudo quando abordamos o *carácter ornamental ou decorativo* de certos *arranjos* dos espaços interiores, que os sistemas de ordenação dos objetos, nomeadamente através da sua disposição, em modo simétrico e hierarquizado, comportam um movimento espiritual e constituem a expressão de valores culturais e sociais. Sobre eles predomina um carácter cerimonial que, em si mesmo, do ponto de vista antropológico, funciona como possível refúgio psicológico contra as contingências, incertezas e medos dos indivíduos do século XVI. É precisamente nos «regimes de ordem e desordem» das representações que as formas preliminares da natureza-morta adquirem um sentido e uma intencionalidade própria enquanto «proto sistema pictórico».⁸¹²

Em relação ao conjunto de notas que reunimos no capítulo final, poderemos concluir que, efetivamente, a riqueza artística e cultural das naturezas-mortas integradas reside no elo que as liga a um contexto, o que, em concreto, no ato contemplativo, significa realizar consecutivos movimentos de aproximação e afastamento das obras, considerando ou velando, momentaneamente, o contexto de integração. Isso requer um processo de articulação visual e mental, que se foca na presença sensível através da memória, da imaginação e de conhecimento. Como inicialmente propusemos, o contexto teórico de estudo da pintura apenas faz sentido caso realizemos correspondências entre o observado e o pensado, e vice-versa. Isto torna-se muito evidente nas duas últimas obras analisadas: o *memento mori*, no reverso de *Santo António com o Menino*, e no *Cálice com Hóstia Eucarística* da porta do sacrário da capela da Madre de Deus. Ambas estabelecem enquadramentos exclusivos sobre «objetos» espacializados, isolando-os visualmente do contexto onde elas se integram. Como vimos, toda a realidade representada está absolutamente «saturada de um significado religioso», inerente ao seu contexto de integração. É imperativo notar, contudo, que nestas mesmas obras o efeito de presença, que tende para um

⁸¹² ROWELL, 1997, pp. 13-19.

«ilusionismo» fortemente alicerçado no trabalho da sombra projetada e na modelação das formas e do espaço, é determinante para reforçar o significado intrínseco da imagem, sustentada no painel e no espaço sagrado que a acolhe.

De resto, nada impede o espectador, e sobretudo o genuíno *amante* de pintura, de se entregar inteiramente ao prazer que decorre da intimidade com estas formas preliminares da natureza-morta. Sem dúvida, elas constituem apontamentos de grande beleza, o que, por si só, deve ser valorizado e, principalmente, experimentado. «Oui, les artistes savent depuis des siècles qu'un vase de fleurs peut valoir un ange», diz Charles Sterling.⁸¹³ Hoje, todos sabemos isso.

Quando enviamos ao Doutor Joaquim Oliveira Caetano as fotografias de detalhes que captamos no Museu Nacional de Arte Antiga, dizendo que as poderia usar para o fim que pretendesse, a sua resposta foi breve, mas incisiva, como é costume: «Obrigado pelo envio. O uso que lhes dei foi o prazer de as ver».

⁸¹³ STERLING, 1959, p. 127

Obras citadas

Livros, secções de livros e outros documentos físicos

- AFONSO, L. (2009). *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, funções* (Vol. II). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- AFONSO, L. (2010). A Pintura Mural Portuguesa entre 1400 e 1450 e Em Demanda da Pintura Medieval Portuguesa (1100-1400). In A. HENRIQUES (Coord. Editorial), *Primitivos Portugueses 1450-1550: O Século de Nuno Gonçalves* (pp. 82-107). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga / Athena.
- ALAIN, T. (Dir.). (1990). *Les Vanités dans la Peinture aux XVIIeme Siècle: Meditations sur la Richesse, le Dénouement et da Redemption*. Caen: Musée des Beaux-Arts de Caen.
- ALBERTI, L. (1999). *De la Pintura y otros escritos sobre arte (com comentários de V. Roccio)*. (M. Kemp, Ed., & C. Grayson, Trad.) Madrid: Editorial Tecnos, SA.
- ALCOFORADO, D. (1970). *Breve meditação sobre a evolução dos objectos*. Porto: Gémeos.
- ALMEIDA, B. (1995). *Imagem da Fotografia*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- ALPERS, S. (1984). *The Art of Describing - Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ARASSE, D. (1996). *Le Détail - Pour une histoire rapprochée de la Peinture*. Paris: Flammarion.
- ARIÈS, P. (1977). *El Hombre Ante La Muerte*. (M. Armiño, Trad.) Madrid: Taurus.
- AUGÈ, P. (Ed.). (1928). *Larousse du XXme Siècle: en six volumes*. Paris: Larousse.
- AZAMBUJA, S. (2009). *A linguagem simbólica da natureza: a flora e a fauna na pintura seiscentista portuguesa*. Lisboa: Vega.
- AZAMBUJA, S. (2015). *A Iconografia da Natureza e da Paisagem na Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI: Imagens e Significados*. Tese para a obtenção do Grau de Doutor em História, na Especialidade de Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: Edição Policopiada.
- BALL, P. (2001). *Bright Earth: The Invention of Color*. London: Viking / Penguin Books.
- BANDINELLI, R. (1969). *Rome: le centre du pouvoir*. (M. C. Guillaume, Trad.) Paris: Gallimard.

- BARREIRA, F. I. (1622). *Tractado das significações das plantas, flores, e fructos que se referem na Sagrada Escripura: tiradas de divinas, & humanas letras, cõ suas breves considerações*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.
- BATÓREO, M. (2009). *Os "Primitivos Portugueses" e a Gravura do Norte da Europa - A utilização instrumental de fontes gráficas*. Lisboa: Caleidoscópio.
- BATÓREO, M., & SERRÃO, V. (1998). O Retábulo de São Bartolomeu da Sé de Lisboa. Garcia Fernandes numa obra de «Parceria». In J. O. CAETANO (Ed.), *Garcia Fernandes: Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa* (pp. 87-103). Lisboa: Museu de S. Roque.
- BATTISTINI, M. (2004). *Simboli e Allegorie* (Dizionari dell'Arte). Milano: Electa.
- BAXANDALL, M. (2000). *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. (H. A. Thevenet, Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.
- BENSON, R. (1975). Cerimonies, Secular and Nonsecular. In *The Secular Spirit: Life and Art at the End of the Midle Ages* (pp. 241-277). New York: The Metropolitan Museum of Art & A Dutton Visual Book.
- BÍBLIA SAGRADA - ED. COMENTADA (Versão dos textos Originais)*. (2008). Lisboa / Fátima: Difusora Bíblica - Franciscanos Capuchinhos.
- BLUTEAU, R. (1712/1728). *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasílico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero...* Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesu.
- BOAVENTURA, S. (1550). *Liuro chamado Stimulo de amor diuino / tirado do que fez Sam Bõaue[n]tura, em latim*. Lixbõa: em casa de Germão Galharde.
- BOEHM, G. (2008). Giorgio Morandi's Arstistic Concept. In E.-G. GÜSE, & F. A. MORAT (Edits.), *Giorgio Morandi* (pp. 9-20). Munich, Berlin, London, New York: Prestel.
- BREUILLE, J.-P. (1989). *Dictionnaire de la peinture espagnole et portugaise: du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Larousse.
- BRUCE-MITFORD, M. (1996). *O Livro Ilustrado dos Signos e Símbolos*. (J. V. Lima, Trad.). Londres: Livros e Livros.
- BRYSON, N. (2008). *Looking at the Overlooked - Four Essays on Still-Life Painting* (2ª ed.). London: Reaktion.
- CAETANO, J. I. (2006). Pinturas Murais na Igreja de S. Mamede de Vila Verde e de S. Pedro de Abragão. In *A intervenção no Património: Práticas de Conservação e Reabilitação* (pp. 267-285). Porto: Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto / Direcção Geral do Edifícios e Monumentos Nacionais.

- CAETANO, J. O. (1995). Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do Humanismo. In F. PAULINO (Coord.), *A Pintura Maneirista em Portugal: Arte no Tempo de Camões* (pp. 90-105). Lisboa: Fundação das Descobertas / Centro Cultural de Belém.
- CAETANO, J. O. (1996). *O que Janus via: rumos e cenários da pintura portuguesa (1535-1570)*. Dissertação de mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: Edição Policopiada.
- CAETANO, J. O. (Ed.). (1998). *Garcia Fernandes: Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Museu de São Roque.
- CAETANO, J. O. (1999). Contradições de uma maçã. In *A Natureza-Morta nas Coleções Alentejanas* (pp. 15-24). Évora: Museu de Évora.
- CAETANO, J. O. (1999b). Roque e as suas imagens. In E. BRANDÃO (Coord.), *A Ermida Manuelina de S. Roque* (pp. 37-45). Lisboa: Museu de São Roque.
- CAETANO, J. O. (2007). *Normas de Inventário: Pintura*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.
- CAETANO, J. O. (2010). Privilégio e Ofício nos Começos de Uma Profissão Artística. Um Pintor, O Que É? In A. HENRIQUES (Coord. Editorial), *Primitivos Portugueses 1450-1550: O Século de Nuno Gonçalves* (pp. 52-69). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga / Athena.
- CAETANO, J. O. (2015). Naturezas-Mortas da Oficina de Óbidos: As Peças de um Puzzle. In A. FRANCO, A. F. PIMENTEL, J. O. CAETANO, & J. A. CARVALHO (Coord. Científica), *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português* (pp. 139-146). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga / Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- CAETANO, J. O. (2015b). Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos: O início da Natureza-Morta em Portugal. In A. FRANCO, A. F. PIMENTEL, J. O. CAETANO, & J. A. CARVALHO (Coord. Científica), *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português* (pp. 91-99). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga / Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- CALABRESE, O. (1987). *L'età neo-barroca*. Roma-Bari: Laterza.
- CARDOSO, J. (1570). *Dictionarium Latino Lusitanicum & vice-versa Lusitanico Latinu[m]*. Nova edição corrigida por Sebastião Stochammer. Coninbricae: excussit Joan Barrerius.
- CARVALHO, J. A. (1995). Aparição do Anjo a S. Roque de Gaspar Dias. In F. PAULINO (Coord.), *A Pintura Maneirista em Portugal: Arte no Tempo de Camões* (p. 229). Lisboa: Fundação das Descobertas / Centro Cultural de Belém.
- CARVALHO, J. A. (1995b). Estudos Sobre a Decoração da Fachada do Palácio Milesi, desenhos de António Campelo. In F. PAULINO (Ed.), (Coord.) *A Pintura Maneirista em Portugal* (p. 323). Lisboa: Fundação das Descobertas / Centro Cultural de Belém.

- CARVALHO, J. A. (1995c). S. Lucas Pintando a Virgem: iluminura de Eugénio de Frias Serrão. In F. PAULINO (Coord.), *A Pintura Maneirista em Portugal* (p. 435). Lisboa: Fundação das Descobertas / Centro Cultural de Belém.
- CARVALHO, J., A. & VANDEVIVERE, I. (1996). O Mestre Delirante de Guimarães. In *A Coleção de Pintura do Museu Alberto Sampaio* (pp. 17-39). Guimarães: Museu Alberto Sampaio.
- CARVALHO, R. (2007). *Tápicos cerâmicos de Portugal: o azulejo do séc. XVI ao séc. XX*. Sintra(?): Euro-Scanner.
- CASIMIRO, L. (2004). *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550) - Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*. Tese de Doutoramento no Ramo de Conhecimento em História de Arte Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- CASIMIRO, L. (2005). Aspectos Desconhecidos das Pinturas Portuguesas do Renascimento. *Revista da Faculdade de Letras do Porto - Ciências e Técnicas do Património*, I Série, Vol. IV, pp. 193-213.
- CASIMIRO, L. (2008-2009). Iconografia da Anunciação: Símbolos e Atributos. *Revista da Faculdade de Letras do Porto- Ciências e Técnicas do Património*, Vols. VII-VIII, pp. 151-174.
- CENNINI, C. (2000). *EL Libro del Arte* (L. Magagnato intr.; F. Brunello notas). (F. Latorre, trad.) Madrid: Akal.
- CHANGEUX, J.-P. (1994). *Razão e Prazer - Do Cérebro ao Artista*. (Sylvie Cnnape, Trad.) Lisboa: Instituto Piaget.
- CHERRY, P. (1996). Bodegòn. In J. TURNER (Ed.), *The Dictionary of Art* (vol. 1, pp. 209-212). London: Grove, Macmillan Publishers Limited.
- CHERRY, P. (2010). A perspectiva das coisas: dois séculos de natureza-morta na Europa. In J. C.-B. PEREIRA (Coord.) *A Perspectiva das Coisas. A Natureza-Morta na Europa: Primeira Parte: Séculos XVII-XVIII* (pp. 13-43). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CHERRY, P., & JORDAN, W. (1995). *Spanish Still-Life from Velasquez to Goya*. London: National Gallery Publications.
- CHEVALIER, J., & GHEERBRANT, A. (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. (C. Rodriguez & A. Guerra, Trad.) Lisboa: Teorema.
- CHORÃO, M., & DESWARTE-ROSA, S. (1997). *Leitura Nova de D. Manuel I* (ed. fac-similada; 2 volumes). Lisboa: Edições Inapa.
- CLARK, K. (1938). *One Hundred Details from Pictures in the National Gallery*. London: Printed for the Trustees.
- CLARK, K. (1941). *More Details from Pictures in the Nacional Gallery*. London: Printed for the Trustees.
- CLAUDEL, P. (1946). *Introduction à la peinture hollandaise*. Paris: Gallimard.

- COX, N. (2011). Estrutura e espaço. In *A Perspectiva da Coisas*. In J. C.-B. PEREIRA (Coord.) *A Natureza-Morta na Europa: Segunda Parte: Séculos XIX-XX (1840-1955)* (págs. 78-95). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- COX, N. (2011b). Reflexões sobre a presença: prolegómenos. In J. C.-B. PEREIRA (Coord.) *A perspectiva das coisas: A Natureza-Morta na Europa. Segunda Parte: Séculos XIX-XX (1840-1955)* (pp. 35-37). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- DAVENPORT, G. (1998). *Objects on a table - harmonious disarray in art and literature*. Washington D.C.: Counterpoint.
- DESWARTE-ROSA, S. (1977). *Les enluminures de la Leitura Nova 1504-1552: Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'humanisme*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- DESWARTE-ROSA, S. (1987). *As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- DIAS, P. (1996). A crónica iluminada de D. João I da Biblioteca Nacional de Madrid. *Revista Oceanos*, nº 26, pp. 12-22.
- DIAS, P. (2002). *Manuelino: à descoberta da arte do tempo de D. Manuel I*. Lisboa: Civilização.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (1992). Madrid: Real Academia Española.
- DICIONÁRIO DA LINGUA PORTUGUESA. (2004). Porto: Porto Editora.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *Atlas: cómo llevar el mundo auestas*. (M. D. Aguilera, Trad.) Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- DOHERTY, T., & WOOLLETT, A. (2009). *Looking at Paintings - A guide to technical terms (revised)*. New York: J. Paul Getty Museum.
- D'OREY, L. (1995). *Cinco Séculos de Joalharia em Portugal: Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Instituto Português de Museus / Zwemmer.
- DUARTE, S. (2015). E em Portugal ha taes, tan grandes e naturaes: imagens de música nas tábuas do pintor régio Gregório Lopes. En L. ROCHA (Ed.), *Iconografia Musical - Autores de Paíse Ibero-Americanos e Caraíbas* (págs. 156-179). Lisboa: Núcleo de Iconografia Musical / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical / FCSH - Univerdidade Nova de Lisboa.
- DUBIN, N. (2010). *Futures & Ruins: Eighteen-Century Paris and the Art of Hubert Robert*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- DUBY, G. (1990). Advertência. In P. ARIÈS & G. DUBY (Dir.), *História da vida privada - Da Europa feudal ao Renascimento* (Vol. 2, pp. 9-15). (A. L. C. Homem, Trad.) Porto: Edições Afrontamento.
- DUFRENNE, M. (2004). Poétique. In É. SOURIAU (Ed.), *Vocabulaire d'Esthétique* (pp. 1150-1152). Paris: Presses Universitaires de France.

- EASTLAKE, C. (2001). *Methods and materials of painting of the great schools and masters*. London: Dover Publications.
- ESTRELA, J., GORJÃO, S., & SERRÃO, V. (2005). *Baltazar Gomes Figueira (1604-1624): um pintor de Óbidos «que nos paízes foi celebrado»*. Óbidos: Câmara Municipal de Óbidos.
- FERGUSON, G. (1961). *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford: Oxford University Press.
- FERNANDES, M. (2012). *Análise Comparativa da pintura do Nordeste Peninsular (Galícia-Norte de Portugal, 1500-1565)*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Xeografia e Historia / Departamento de Historia de Arte, da Universidade de Santiago de Compostela.
- FERRÃO, B. (1990). *Mobiliário português: dos primórdios ao maneirismo* (Vols. 2 - *A centúria de quinhentos*). Porto: Lello & Irmão.
- FRANÇA, J.-A. (1962-64). Natureza-Morta. In *Dicionário da Pintura Universal* (pp. 102-103). Lisboa: Estúdios Cor.
- FRANCO, A., & GOUVEIA, M. (2003). Frei Carlos. In *Colecção da Fundação Abel de Lacerda* (pp. 110-111). Caramulo: Museu do Caramulo.
- FRANCO, A.; PIMENTEL, A.; CAETANO, J. O.; CARVALHO, J. A. (Coord. Científica). (2015). *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- FREIRE, F. d. (1879). *Novo Dicionário Francez-Portuguez - com a pronuncia franceza figurada*. Paris: Vva J.-P. Aillaud, Guillard e C^a.
- GARCIA, J. M. (1996). Poder, História e Exotismo na Iluminura Portuguesa Quinhentista. *Revista Oceanos*, nº 26, pp. 25-48.
- GIL, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções - Estética e Metafenomenologia* (2^a ed.). (M. S. Pereira, Trad.) Lisboa: Relógio D'Água.
- GIL, J. (2005b). *«Sem Título» - Escritos Sobre Arte e Artistas* (2^a ed.). Lisboa: Relógio D'água.
- GILL, R. (1991). *Basic Rendering: Effective Drawing for Designers, Artists and Illustrators*. London: Thames and Hudson.
- GOULÃO, M. (1986). As Cerâmicas de Uso e os Azulejos Manuelinos. In P. DIAS (Dir.), *História de Arte em Portugal: O Manuelino* (Vol. 5, pp. 155-158). Lisboa: Publicações Alfa.
- GRAND LAROUSSE ENCYCLOPÉDIE. (1963). Paris: Larousse.
- GROOTENBOER, H. (2006). *The rhetoric of perspective - realism and illusionism in seventeenth century dutch still-life painting*. London: The University of Chicago Press.
- GUSMÃO, A. (1957). *Mestres Desconhecidos do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Artis.
- HARBISON, C. (1995). *Jan Van Eyck: The Play of Realism*. London: Reaktion Books.

- HENRIQUES, A. (Coord. Editorial). (2010). *Primitivos Portugueses 1450-1550: o Século de Nuno Gonçalves*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga /Athena.
- HESSE, H. (2006). *Contos sublimes*. (P. Dias, Trad.) Lisboa: Difel.
- HOBAN, P. (2014). *Lucian Freud - Eyes Wide Open*. Great Britain: Icon.
- HOLANDA, F. (1983). *Da Pintura Antiga* (Intr. e notas de J. ALVES). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- HOLANDA, F. (1984). *Do Tirar Polo Natural* (Intr. e notas de J. ALVES). Lisboa: Livros Horizonte.
- HOLANDA, F. (1985). *Da ciência do Desenho*. Lisboa: Livros Horizonte.
- HOLANDA, F., & ALVES, J. (1989). *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- HOLLER, W. (2008). Morandi as an Etcher. In E.-G. GÜSE, & F. A. MORAT (Edits.), *Morandi* (pp. 129-134). London: Prestel.
- HUYGUE, R. (1986). *Sentido e Destino da Arte* (2 volumes). (J. Gama, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- INVENTÁRIO ARTÍSTICO DE PORTUGAL. (1966). Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- INVENTÁRIO ARTÍSTICO DO PATRIACADO DE LISBOA. (s.d.). Lisboa - Museu de S. Vicente de Fora / Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa (Exemplar único).
- LAISSAIGNE, J. (1973). *Velasquez - Les Menines*. Madrid: Office du Livre / Museo do Prado.
- LANGDON, H. (1996). Genre. In J. TURNER (Ed.) *The Dictionary of Art*. (vol. 12, pp. 286-298). London: Grove, Macmillan Publishers Limited.
- LAPA, S. (2010). *Grão Vasco*. Lisboa: Quidnovi.
- LEGRAND, G. (1991). *Dicionário de Filosofia* (A. Gama, Trad.). Paris: Edições 70.
- LIMA, L. (2007). *O desenho como substituto do objecto: descrição científica nas imagens do desenho de materiais arqueológicos*. Dissertação apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para a obtenção do Grau de Mestre em Práticas e Teorias do Desenho.
- LIMA, L. (2013). Natureza-Morta: Considerações nucleares sobre o termo, o conceito e o género. *Revista Psiax - Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem* (Edição conjunta da Faculdade de Arquitectura da U. P., Faculdade de Belas Artes da U.P., Escola de Arquitectura da Universidade do Minho) Série 2, nº 2, pp. 51-61.
- LOPES, R. (2005). *Imagens para edificar: Modelos Didácticos na Pintura Portuguesa do Renascimento*. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- LOUGHMAN, J. (2010). Iguarias que arrebatam o olhar e o espírito: a pintura de natureza-morta nos países baixos do século XVII. In J. C. DIAS (Coord. Editorial) *A Perspectiva das Coisas: A Natureza-Morta na Europa. Primeira Parte: séculos XVII-XVIII* (pp. 44-67). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- LUCIE-SMITH, E. (1990). *Dicionário de termos de arte*. (Ana. C. Mântua, Trad.) Lisboa: Dom Quixote.
- MACEDO, F. (1990). Breves considerações sobre a Iluminura em Portugal na Época dos Descobrimentos. In *A Iluminura em Portugal: catálogo da exposição inaugural do Arquivo Nacional da Torre do Tombo* (pp. 88-92). Lisboa: Figueirinhas.
- MACHADO, C., CARVALHO, J., & CORREIA, V. (1922). *Collecção de Memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- MACHADO, J. (1977). *Dicionário Etimológico da língua portuguesa* (3ª ed., Vol. 2). Lisboa: Horizonte.
- MACIEL, M. J. (1995). A Arte da Antiguidade Tardia (séculos III-VIII, ano de 711). In P. PEREIRA (Dir.), *História da Arte Portuguesa: Da Pré-história ao «Modo» Gótico* (Vol. 1, pp. 103-149). Lisboa: Círculo de Leitores.
- MADEIRA, J. (2002). *O Desenho na Arqueologia*. Coimbra: Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- MAILLARD, R. (1975). *Dictionnaire Universel de la Peinture*. Paris: Le Robert.
- MARKL, D. (1983). *Livro de Horas de D. Manuel I*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- MARKL, D. (1995). Os ciclos: das oficinas à iconografia. In P. PEREIRA (Dir.), *História da Arte em Portugal: Do «Modo» Gótico ao Maneirismo* (pp. 240-275). Lisboa: Círculo de Leitores.
- MECO, J. (1985). *Azulejaria Portuguesa* (3 ed.). Lisboa: Bertrand Editora.
- MEIJER, F. (2003). *Dutch and Flemish Still-life Paintings*. Holanda: The Ashmolean Museum Oxford.
- MELLO, M., & SERRÃO, V. (2000). *Pintura do Concelho de Faro: Inventário*. Faro: Câmara Municipal de Faro.
- MELLO, T. H., MATOS, E., & RIBEIRO, I. (1998). N.ª. Senhora da Assunção - Igreja de Sardoura. Estudo técnico-científico da pintura e sua conservação. In J. O. CAETANO (Ed.), *Garcia Fernandes: Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa* (pp. 105-115). Lisboa: Museu de São Roque.
- MENDONÇA, M. (1996). A Iluminura nos Arquivos Nacionais: conservação e comunicação. *Revista Oceanus*, nº 26, pp. 83-88.
- MEURIS, J. (1993). *René Magrite* (1898-1967). (Casa das Línguas Lta., Trad.) Koln: Taschen.
- MIEGROET, H. (1996). Still-life. In J. TURNER (Ed.), *The Dictionary of Art* (vol. 29, pp. 663-671). London: Grove, Macmillan Publishers Limited.
- MIEGROET, H. (1996b). Vanitas. In J. TURNER (Ed.), *The Dictionary of Art* (pp. 880-883). London: Grove, Macmillan Publishers Limited.

- MONZÓN, F. (2012). *Libro segundo del Espejo del Perfecto Principe Cristiano*. (C. Traviesso, Ed. e Intr.) Coruña: SIELAE (Seminário Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española).
- MONZÓN, F. (1563). *Norte de Ydiotas*. Lixboa: En cafa de Joannes Bauio de Colonia.
- NEEDHAM, G. (1996). Naturalism. In J. TURNER (Ed.), *The Dictionary of Art* (vol. 22, pp. 685-689). London: Grove, Macmillan Publishers Limited.
- OLIVEIRA, S. (2012). *Lições das Sombras: imagens e histórias das sombras projectadas na experiência e conhecimento do mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- PALLA, M. (1996). Gil Vicente e as Artes Plásticas. *Revista da Faculdade de Ciencias Sociais Humanas*, nº 9, pp. 281-297. Lisboa: Colibri.
- PANOFSKY, E. (1981). *Los Primitivos Flamencos*. (C. Gimeno, Trad.) Madrid: Cátedra.
- PANOFSKY, E. (1993). *A perspectiva como forma simbólica*. (E. Nunes, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- PAULINO, F. (Coord. Editorial). (1995). *A Pintura Maneirista em Portugal: Arte no Tempo de Camões*. Lisboa: Fundação das Descobertas / Centro Cultural de Belém.
- PEREIRA, P. (Dir.). (1995). *História da Arte Portuguesa - Do «Modo» Gótico ao Maneirismo* (Vol. 2). Lisboa: Circulo de Leitores.
- PEREIRA, J. C.-B. (Coord.). (2010). *A Perspectiva das Coisas. A Natureza-Morta na Europa: 1ª parte - séc. XVII-VIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PEREIRA, J. (1995b). A Colecção do M. N. A. In *As Coleções do Museu Nacional do Azulejo* (pp. 39-54). Lisboa: Instituto Português de Museus / Zwemmer.
- PESTANA, M. (2004). *Das Coisas Visíveis às Invisíveis: Contributo para o estudo da pintura maneirista na Ilha da Madeira (1540-1620)*. Tese de Doutoramento em História da Arte da Época Moderna, apresentada à Universidade da Madeira, Funchal.
- PITARCH, A. (1982 Ed.). *Arte Antigo - Próximo Oriente, Grécia, Roma: Fuentes y documentos para la historia del arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.
- POLÓNIA, A. (1995). Reflexões sobre alguns aspectos da vida quotidiana no século XVI. *Revista de História*, Vol. 13, pp. 75-95. Edição do Centro de História da Universidade do Porto - Faculdade de Letras.
- PORFÍRIO, J. L. (1991). *Pintura Portuguesa*. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa: Quetzal Editores.
- PROCKTER, N. (1994). *Guia das plantas perenes*. (M. F. B. Ripado, Trad.) Lisboa: Presença.
- PUYVELDE, L. (1973). *Les Primitifs Flamands*. Bruxelles: Editions Arcade.
- RAMÓN, V. (2007). *La Conservación y Restauración de Pintura de Caballete*. Madrid: Editorial Tecnos.

- RÉAU, L. (1999-2002). *Iconografia del Arte Cristiano*. (D. Alcoba, Trad.) Barcelona: Ediciones del Serbal.
- REIS-SANTOS, L. (1963). *O mestre da Lourinhã*. Lisboa: Artis.
- RINGBECK, B. (1996). Giovanni Battista Montano. In J. TURNER (Ed.), *The Dictionary of Art* (Vol. 22, pp. 4-5). London: Grove, Macmillan Publishers Limited.
- RODRIGUES, D. (1996). A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos séculos XV e XVI. In *A Coleção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio: séculos XVI-XVIII* (pp. 41-68). Guimarães: Instituto Português dos Museus / Museu de Alberto Sampaio.
- RODRIGUES, D. (2007). *Grão Vasco*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- RODRIGUES, D. (2009). *A Pintura num século de excepção: 1450-1550*. Lisboa: Fubu Editores.
- RODRIGUES, D. (2010). A Pintura e os seus Destinatários. A Apresentação e a Função da Imagem nos séculos XV e XVI. In A. HENRIQUES (Coord. Editorial), *Primitivos Portugueses. 1450-1550: O Século de Nuno Gonçalves* (pp. 70-81). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga / Athena.
- RODRIGUES, F. (1875). *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- ROWELL, M. (1997). *Objects of Desire: The Modern Still Life*. New York: The Museum of Modern Art.
- RUBIN, J. (1996). Realism. In J. TURNER (Ed.), *The Dictionary of Art* (vol. 26, pp. 52-57). London: Grove, Macmillan Publishers Limited.
- SALGUEIRO, J. (2011). O Suporte dos Painéis da Sé de Lamego de Vasco Fernandes. In A. CALVO, & L. CASTRO (Coord.), *Através da Pintura: Olhares Sobre a Matéria. Estudos Sobre Pintores do Norte de Portugal* (pp. 41-57). Porto: Universidade Católica Portuguesa - Porto / Citar.
- SANDER, J. (Ed.). (2008). *The Magic of Things: Still-life Painting 1500-1800*. (M. F. Hoyle, Trad.) Frankfurt: Städel Museum.
- SANTOS, R. (1959). A paisagem e o naturalismo dos segundos planos nos primitivos portugueses. *Colóquio - Revista de Artes e Letras*, nº 5-6, pp. 1-23.
- SANTOS, R. (1960). *Faiança Portuguesa: séc. XVI e XVII*. Porto: Galaica.
- SANTOS, V. P. (1983). Anunciação. In *XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura: Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento: O Homem e a Hora São um Só: A Dinastia de Avis* (Vol. VI, pp. 106-109). Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros.
- SCHAFFER, J.-M. (2004). Poesie / Poète. In É. SOURIAU (Ed.), *Vocabulaire d'Esthetique* (pp. 1148-1149). Paris: Presses Universitaires de France.
- SCHNEIDER, N. (1999). *Naturezas Mortas: a pintura de naturezas mortas nos primórdios da Idade Moderna*. Köln: Taschen.

- SERRA, T. B. (1999). Livros de horas em Portugal no séc. XV. In *A Iluminura em Portugal: Identidades e Influências. Colóquio Internacional Sobre a Iluminura em Portugal* (pp. 365-370). Lisboa: Biblioteca Nacional.
- SERRALLER, F. (Ed.). (1982). *Ilustración y Romanticismo (colección fuentes y documentos)* (Vol. 2). Barcelona: Gustavo Gilli.
- SERRÃO, V. (1983). *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- SERRÃO, V. (1986). *História da Arte em Portugal: O Maneirismo* (Vol. 7). Lisboa: Publicações Alfa.
- SERRÃO, V. (1999). *O Retábulo da Capela do Santo Sacramento da Sé de Lisboa (1541-1555)*. Lisboa.
- SERRÃO, V. (2002). *O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Editorial Presença.
- SERRÃO, V. (2009). *A Pintura Maneirista e Proto-Barroca*. Lisboa: Fubu Editores.
- SILVA, A. (2011). *As Flores na Pintura da "Anunciação" nos Séculos XVI e XVII - A Simbologia Cristã e a Arte Decorativa*. Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, para obtenção do grau de Mestre em História da Arte, na área de especialização da História da Arte Portuguesa.
- SILVA, N. V. (2009). *Artes Decorativas na Época dos Descobrimentos*. Lisboa: Fubu Editores.
- SILVA, V. (2004). *Ética e Política do Desenho: Teoria e Prática do Desenho na Arte do Século XVII*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- SILVA, V., & TEIXEIRA, J. (2009). *Esperando o Sucesso: Impasse académico e modernismo de Henrique Pousão*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis.
- SIMÕES, S. (1990). *A azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI: Introdução Geral* (Vol. 1). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SIMÕES, J. (1990b). *A Azulejaria em Portugal no séc. XVII* (Tomo II – Elenco). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SKIRA, P. (1989). *Still Life: A History*. (J.-M. Clarke, Trad.) New York: Rizzoli.
- SOARES, J. (1543). *Libro dela verdad d la fe sin el qual no due estar ningun xpiano...*(sic) (por frey joam Soarez da ordem de sancto Agustinho). Lisboa: por Luiz Rodriguez.
- SOURIAU, A. (2004a). Détail. In É. SOURIAU (Ed.), *Vocabulaire d'esthétique* (pp. 567-568). Paris: Presses Universitaires de France.
- SOURIAU, A. (2004b). Peinture. In *Vocabulaire d'esthétique* (pp. 1119-1120). Paris: Presses Universitaires de France.
- SOURIAU, É. (Ed.). (2004). *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- SOUSA, I. (1993). *André de Resende e a História da Antiguidade da Cidade de Évora*. s.l.: Casa do Livro.

- SQUIRE, D. (1992). *Plantas de Jardim*. (M. F. B. Ripado, Trad.) Lisboa: Presença.
- STERLING, C. (1959). *La Nature Morte de L'Antiquité à nos Jours*. Paris: Ed. Pierre Tisné
- STOICHITA, V. (1999). *Breve Historia de la Sombra*. (A. M. Coderch, Trad.) Madrid: Ediciones Siruela.
- STOICHITA, V. (2000). *La invención del cuadro - Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. (A. M. Coderch, Trad.) Barcelona: Ediciones del Serbal.
- STORR, R. (2003). *Gerard Richter - Forty Years of Painting*. New York: MOMA.
- TAMEN, M. (2003). *Amigos de objectos interpretáveis*. (D. N. Antunes, Trad.) Porto: Assírio e Alvim.
- TAVARES, F. (1564). *Liuro de doctrina spiritual que compos Francisco de Sousa Tauares em que se cõtem os tractados seguintes...* Lixboa: em casa de Ioam da Barreira.
- TEIXEIRA, J. d. (1999). Pintar a Inacção. In *A Natureza-Morta nas Coleções Alentejanas* (pp. 9-13). Évora: Museu de Évora.
- TRIGGER, B. (1990). *A history of archaeological thought*. New York: Cambridge University Press.
- TRIGUEIROS, A. (1996). Moedas Iluminadas. *Revista Oceanos*, nº 26, pp. 91-102.
- TRIGUEIROS, A. (2009). Códices portugueses quinhentistas iluminados. *Moeda - Revista Portuguesa de Numismática e Medalhística*, nºs 3-4, pp. 1-48.
- TURNER, J. (1996). Herm. In *The Dictionary of Art* (Vol. 14, pp. 455-456). London: Grove, Macmillan Publishers Limited.
- TURNER, J. (1996b). Ilusionism. In *The Dictionary of Art* (vol. 15, pp. 134-142). London: Grove, Macmillan Publishers Limitet.
- TURNER, J. (1996c). Memento Mori. In *The Dictionary of Art* (Vol. 21, p. 100). London: Macmillan Publishers Limited.
- VITERBO, J., & FIÚZA, M. (1965). *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram: obra indispensável para entender sem erro os documentos mais raros e preciosos que entre nós se conservam*. Porto / Lisboa: Livraria Civilização.
- XVII EXPOSIÇÃO EUROPEIA DE ARTE CIÊNCIA E CULTURA: Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento / XVII European Exhibition of Art Science and Culture: The Portuguese Discoveries and Renaissance Europe*. (1984). Lisboa: Montepio Geral.

Fontes eletrónicas e audiovisuais

ALMEIDA, B. (Realizador). (2010). *OS PRIMITIVOS PORTUGUESES - Documentário sobre a Arte Portuguesa dos séculos XIV a XVI* [Filme].

INVENTÁRIO ARTÍSTICO DA ARQUIDIOCESE DE ÉVORA. (s.d.). (Arquidiocese de Évora) Consultado entre junho e dezembro de 2015, disponível em <http://www.inventarioevora.com.pt/inicio.asp>

INVENTÁRIO ARTISTICO DA DIOCESE DO PORTO. (s.d.). (Diocese do Porto) Consultado entre julho e dezembro de 2015, disponível em <http://inweb.bcdp.org/>

INVENTÁRIO DE COLEÇÕES PORTUGUEAS TUTELADAS PELA DGPC (MatrizNet e MatrizPix). (s.d.). Consultado entre 30 de setembro de 2011 e 30 de setembro de 2016, disponível em <http://www.matrizpix.dgpc.pt/> e <http://www.matrizpix.dgpc.pt/>

KNIGHT, J. (2010). *Soane Foundation*. Obtido em 15 de dezembro de 2015, de <http://www.soanefoundation.com/2010.html>

PORTAL DE PESQUISA DO ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO. (s.d.). Acedido entre setembro de 2011 e julho de 2016 através do site do A.N.T.T., disponível em <http://digitarq.arquivos.pt/>

PORTAL DE PESQUISA NAS COLEÇÕES DA BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. (s.d.). Acedido entre setembro de 2011 e julho de 2016, através da Biblioteca Nacional Digital, disponível em <http://purl.pt/index/geral/PT/index.html>

RODRIGUES, A. S., & BARBEIRA, F. (15 de janeiro de 2010). *Sabugal: Paus e tábuas são objectos de promessa para os devotos de Santo Amaro*. Obtido em 09 de março de 2016, de <http://www.lusa.pt/> (Temas: religião, acontecimento religioso)

SMALL, I. (2007). Piranesi's Shape of Time. *Image & Narrative - E-journal* (ISSN 1780-678X). Obtido em 29 maio de 2014: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/small.htm, nº 18.

TEIXEIRA, C. (2015). Para uma retórica ornamental do azulejo: de parergon ao ergon. Obtido em 26 de dezembro de 2015 de *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*: <http://digitile.gulbenkian.pt/cdm/singleitem/collection/est/id/27/rec/1>

TEIXEIRA, L. (2012). Prolegómenos a uma fenomenologia da genialidade: em torno da melancolia saturnina. Obtido em 20 de março de 2016 de *Intersemiose: Revista digital*: <http://www.neliufpe.com.br/revista-intersemiose/>, nº 1, pp. 148-155.

VIEGAS, A. (2004). *Festa de Santo Amaro - Romaria de Inverno*. Obtido em 09 de março de 2016: <http://www.prof2000.pt/users/secjeste/aidaviegas/pg010200.htm>.

Índice de imagens

Fig. 1. <i>Bloco de madeira com pregos</i> . Luís Fortunato Lima. 2008. Coleção particular.	7
Fig. 2. <i>Um dos seis separadores internos que preenchem duas páginas em Primitivos Portugueses (1450-1550): O século de Nuno Gonçalves</i>	50
Fig. 3. <i>Vista do Retábulo da Capela-Mor da Sé do Funchal</i> . Obra coletiva (Oficina de Lisboa), c. 1510-20.	55
Fig. 4. <i>Vista da exposição «Primitivos Portugueses», do Museu Nacional de Arte Antiga, em 2010. Retábulo do Mosteiro da Santíssima Trindade, pintado por Garcia Fernandes em 1537</i>	55
Fig. 5. <i>Vista geral da exposição «Primitivos Portugueses», do Museu Nacional de Arte Antiga, em 2010</i>	55
Fig. 6. <i>A sagrada Família</i> . Joos van Cleve. c. 1512-13. The Metropolitan Museum of Art, New York.	62
Fig. 7. <i>Jarra com flores (reverso de um retrato)</i> . Hans Memling. 1480-90. Coleção Tyssen-Bornemisza, Madrid.	62
Fig. 8. <i>Detalhe de Ressurreição</i> . Mestre de desconhecido (Jorge Afonso? Oficina de Jorge Afonso?). c. 1515. Charola do Convento de Cristo, Tomar. (cat. 250)	65
Fig. 9. <i>Detalhe de Morte da Virgem</i> . Oficina de Gregório Lopes (atr.). c. 1527. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 288)	69
Fig. 10 - 10a. <i>Detalhes de Anunciação</i> . Vasco Fernandes. c.1506-11. Museu de Lamego (cat. 61)	69
Fig. 11. <i>Detalhe de Apresentação do Menino no Templo</i> . Garcia Fernandes. 1537. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 173)	74
Fig. 12. <i>Detalhe de São Tomás de Aquino</i> . Mestre desconhecido. 1525-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 369)	74
Fig. 13. <i>Detalhe de Última Ceia ou Instituição da Sagrada Eucaristia</i> . Vasco Fernandes. 1535-40. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 197)	74
Fig. 14. <i>Little breakfast</i> . Pieter Claesz. 1636. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.	74
Fig. 15. <i>Detalhe de Ceia de Cristo em Emaús</i> . Mestre desconhecido. c. 1490-1500. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 259)	76
Fig. 16. <i>Detalhe de Adoração do Pastores</i> . António Campelo. c.1570. Museu Municipal Carlos Reis - Torres Novas. (cat. 132)	82
Fig. 17. <i>Detalhe de Perdiz morta, pera e fio sobre uma mesa</i> . Jean Siméon Chardin. 1748. Städel Museum, Frankfurt.	82
Fig. 18. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Pedro Nunes. 1618. Museu de Évora. (cat. 117)	82
Fig. 19. <i>Detalhe de Calvário</i> . Mestre desconhecido. 1501-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 211)	82
Fig. 20. <i>Detalhe de Bodas de Canã</i> . Francisco de Holanda. 1545-70. Biblioteca Nacional de España. (cat. 3)	91
Fig. 21. <i>Detalhe de Degolação de São João Baptista</i> . Mestre desconhecido. c. 1510-30. Museu de Alberto Sampaio. (cat. 9)	93
Fig. 22. <i>Detalhe de Nascimento da Virgem</i> . Mestre desconhecido. Segunda metade da década de 1530 / inícios da década de 1540. Igreja da Nossa Senhora da Piedade em Meijinhos (Lamego).	93
Fig. 23. <i>Silhar com cesto de flores e frutos</i> . Mestre desconhecido de Lisboa. c-1600-25. Museu Nacional do Azulejo. (cat. 15)	95
Fig. 24. <i>Fólio com a letra historiada R – Ressurreição - do Gradual Temporal do Convento de Nossa Senhora do Paraíso de Évora</i> . Iluminador desconhecido (Oficina de António de Holanda? Escola de António Fernandes?) c. 1540. Biblioteca Nacional de Portugal. (cat. 259)	100
Fig. 25. <i>Anunciação</i> . Mestres de Ferreirim. 1533-34. Igreja do Mosteiro de Santo António de Ferreirim. (cat. 79)	106
Fig. 26. <i>Anunciação</i> . Gaspar Dias. c. 1584. Igreja de São Roque, em Lisboa. (cat. 104)	106
Fig. 27. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Mestre desconhecido (Oficina de Vasco Fernandes?). 1520-35. Igreja matriz de Freixo de Espada-À-Cinta. (cat. 75)	111

Fig. 28. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Mestre de Abrantes (Cristóvão Lopes?) com colaboração de Francisco de Campos. c. 1550-55. Igreja da Misericórdia de Abrantes. (cat. 95).....	111
Fig. 29. <i>Aparição de Cristo à Virgem</i> . Jorge Afonso (atr.). 1515. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 261)	114
Fig. 30. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Mestre desconhecido. Primeira metade do século XVI. Sacristia da Igreja de São Pedro, em Torres Vedras. (cat. 93)	114
Fig. 31. <i>Detalhe de Morte da Virgem</i> . Mestre de Arruda. 1550-60. Igreja matriz de Arruda dos Vinhos. (cat. 293).....	114
Fig. 32. <i>Detalhe de Aparição do Anjo a São Roque</i> . Mestre desconhecido (Jorge Leal e Cristóvão de Utreque?). c. 1520. Museu de São Roque. (cat. 363).....	114
Fig. 33. <i>Detalhe de Cura Miraculosa do Cardeal</i> . Gaspar Dias c. 1584. Igreja de São Roque, Lisboa. (cat. 364)	114
Fig. 34. <i>Aparição de Cristo à Virgem (com verificação das linhas de perspetiva)</i> . Frei Carlos. 1529. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 262)	118
Fig. 35. <i>Aparição do Anjo a São Roque (com verificação das linhas de perspetiva)</i> . Gaspar Dias. c.1584. Igreja de São Roque, em Lisboa. (cat. 364).....	118
Fig. 36. <i>Adoração dos Magos (com verificação das linhas de perspetiva)</i> . Mestre desconhecido. 1545-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 149)	118
Fig. 37. <i>Última Ceia (com verificação das linhas de perspetiva)</i> . Francisco de Campos. c. 1570. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 201)	118
Fig. 38. <i>Círculos em perspetiva e proporção altura/largura da elipse visível</i> . À esquerda, a vista simultânea em perspetiva de um círculo colocado em diferentes níveis. Ao centro, constata-se a diferença de proporção largura/altura das elipses vistas em níveis muito distintos. À direita, quantifica-se a proporção largura/altura destas mesmas elipses.	120
Fig. 39. <i>Comparação das aberturas de dois recipientes idênticos situados a distâncias diferentes do observador</i>	121
Fig. 40. <i>Comparação das aberturas de dois recipientes de dimensões diferentes, com aberturas situadas em níveis idênticos e à mesma distancia do observador</i>	121
Fig. 41. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Vasco Fernandes. 1506-11. Museu de Lamego. (cat. 61)	123
Fig. 42. <i>Detalhe de Adoração dos Magos</i> . Gregório Lopes e Jorge Leal. c. 1520-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 144).....	123
Fig. 43. <i>Detalhe de Última Ceia</i> . Francisco de Campos. c. 1570. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 201).....	124
Fig. 44. <i>Detalhe de Lamentação sobre o corpo de Cristo</i> . Lourenço de Salzedo. 1570-72. Mosteiro de Santa Maria de Belém (dito Mosteiro dos Jerónimos), Lisboa. (cat. 244).....	124
Fig. 45. <i>Fotograma do filme: The draughtsman contract</i> . Realizado por Peter Greenaway. 1982.	127
Fig. 46. <i>O reverso de um quadro</i> . Cornelius Gijbrechts. 1670. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.	127
Fig. 47. <i>Fólio da Crucifixão, do livro de horas de Mary of Burgundy</i> . Master of Mary of Burgundy. Década de 1470. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.....	129
Fig. 48. <i>Natureza-morta com flores e cómoda de ébano</i> . Tomás Hiepes. 1654. Coleção Privada.	129
Fig. 49 - 49a. <i>Detalhes de Anunciação</i> . Frei Carlos. 1523. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 71)	131
Fig. 50. <i>Reconstituição desenhada da estante do Painel da Anunciação de Frei Carlos</i>	131
Fig. 51. <i>Detalhe de São Jerónimo e Santa Eustóquia</i> . Frei Carlos ou Oficina do Espinheiro. c. 1520-30. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 347)	131
Fig. 52. <i>Detalhe de Profissão de Santa Clara</i> . Mestre da Madre de Deus ou Mestre de 1515. 1515. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 325).....	131
Fig. 53. <i>Detalhe de A Virgem entrega o hábito dominicano a Mestre Reiner</i> . António André. 1619. Museu de Aveiro. (cat. 374).....	131
Fig. 54. <i>Detalhe de Investidura do Primeiro Mestre de Santiago</i> . Mestre desconhecido. c. 1520-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 372)	131

Fig. 55. <i>Santo António com fidalgo ajoelhado</i> . Mestre desconhecido. século XVI/XVII. Museu de Évora. (cat. 305).....	131
Fig. 56. <i>Repouso na fuga para o Egipto</i> ; pintura da autoria de Diogo Teixeira integrada na igreja da Luz de Carnide, Lisboa. (cat. 169).....	131
Fig. 57. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Vasco Fernandes. 1506-11. Museu de Lamego. (cat. 61)	132
Fig. 58. <i>Detalhe de Cura Miraculosa do Cardeal</i> . Mestre desconhecido (Jorge Leal e Cristóvão de Utreque?). c. 1520. Museu de S. Roque. (cat. 363)	132
Fig. 59. <i>Detalhe de fólio iluminado de Gradual Temporal (livro segundo) do Convento de Nossa Senhora do Paraíso de Évora</i> . Iluminador desconhecido (Oficina de António de Holanda? Escola de António Fernandes?). c. 1540. Biblioteca Nacional de Portugal. (cat. 28)	134
Fig. 60 - 60a. <i>Detalhes de Sant'Ana, a Virgem e Santa Isabel</i> . Francisco de Campos, c. 1570. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 300)	135
Fig. 61. <i>Cartouche oval</i> . Hans Vredeman de Vries. Publicado em 1573. Victoria and Albert Museum, London.	136
Fig. 62. <i>Cartouche com decorações de flores envolvendo a imagem do Menino Jesus</i> . Jan Van Kessel, the Elder. 1658. Coleção Privada.	136
Fig. 63. <i>Nicho cintrado com fundo plano, contendo um bouquet de trigo e rosas dentro de uma jarra</i> . Igreja do Carmo, Coimbra. 2015.	139
Fig. 64. <i>Natureza-morta com três copos de vinho</i> . Osias Beert. c. 1610. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.	139
Fig. 65. <i>Vanitas – reverso da pintura Santo António com o Menino</i> . Mestre desconhecido. c. 1510-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 31)	140
Fig. 66. <i>Detalhe de Virgem da Anunciação – do Tríptico da Lamentação, com São Brás e São Jerónimo (reverso do painel de S. Jerónimo)</i> . Mestre desconhecido (ou Mestre Delirante de Guimarães). 1510-30. Museu de Alberto Sampaio. (cat. 67)	140
Fig. 67. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Mestre desconhecido. Primeira metade do século XVI. Museu Rainha D. Leonor – Museu Regional de Beja. (cat. 92)	142
Fig. 68. <i>Detalhe de A Anunciação</i> . Escola do Mestre da Lourinhã. Primeira metade do século XVI. Museu de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva. (cat. 87)	142
Fig. 69. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Vasco Fernandes. 1506-11. Museu de Lamego. (cat.61)	142
Fig. 70. <i>Visitação</i> . António de Moura. 1610. Localização desconhecida. (Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora). (cat. 119)	143
Fig. 71. <i>Detalhe de Natividade</i> . Mestres do retábulo da Sé de Viseu (Vasco Fernandes e Francisco Henriques?). 1501-06. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 120)	143
Fig. 72. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Gregório Lopes (e Jorge Leal?) (atr.). c. 1523. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 72)	145
Fig. 73 - 73a. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Mestre desconhecido. c. 1520-35. Igreja matriz de Freixo de Espada-à Cinta. (cat. 72)	145
Fig. 74. <i>Detalhe de Virgem da Anunciação</i> . Mestre desconhecido. Primeira metade do século XVI. Igreja matriz de Arruda dos Vinhos. (cat. 86)	147
Fig. 75. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Mestre desconhecido. 1535-42. Igreja matriz de Linhares da Beira. (cat. 82)	147
Fig. 76. <i>Detalhe de Pentecostes</i> . Vasco Fernandes e Gaspar Vaz 1530-35. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 277)	147
Fig. 77. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Mestre desconhecido. 1520-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 70)	147
Fig. 78. <i>Detalhe de Santo António e o Menino</i> . Frei Carlos/Oficina do Espinheiro. 1517-38. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 302)	149
Fig. 79. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Oficina de Jorge Afonso (atr.). 1517/19-1530. Museu de Setúbal/Convento de Jesus. (cat. 69)	149
Fig. 80. <i>Natureza-morta com pratos, caixas e frutos</i> . Círculo de Zurbarán. c. 1640-50. Coleção Particular, Holanda. (STERLING, 1959, cat. nº 65)	151

Fig. 81. <i>Natureza-morta com marmelo, couve, melão e pepino</i> . Juan Sánchez Cotán. c.1600. San Diego Museum of Art.	151
Fig. 82. « <i>Marqueterie</i> » com livros e esfera armilar dentro de um móvel, executada no Studiolo do Palácio Ducal de Gubbio. Desenhado por Francesco di Giorgio Martini e executado por Giuliano da Maiano. c. 1479–82. The Metropolitan Museum of Art, New York.	153
Fig. 83. « <i>Marqueterie</i> » com livros e cálice dentro de um móvel. Fra Giovanni da Verona (atr.). 1502. Abadia de Monte Oliveto Maggiore.	153
Fig. 84. <i>Armário com vasos e livros</i> . Mestre dos Países Baixos ou do Noroeste da Alemanha. c. 1525-40. Musée d'Unterlinden, Colmar.	153
Fig. 85. <i>Armário com porta entreaberta e vários papéis e objetos</i> . Cornelis Norbertus Gijsbrechts. 1666. Coleção Privada - Johnny Van Haften Ltd., London.	153
Fig. 86. <i>Decoração pintada em trompe l'oeil com nichos com alimentos, grinaldas e pilastras</i> . Autor desconhecido. Século I d. C.. <i>Casa das Vestais (Atrium Vestae)</i> , Pompeia.	153
Fig. 87. <i>Detalhe de Última Ceia</i> . Mestres do Retábulo da Sé de Viseu (Vasco Fernandes e Francisco Henriques ?). c. 1501-06. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 194).....	153
Fig. 88. <i>Sem uma natureza-morta</i> . Domenico Gnoli. 1966. Staatliche Museum, Berlin.	157
Fig. 89 - 89a. <i>Lava Pés (com desenho das linhas de perspectiva) – Detalhe da Fig. 89</i> . Oficina de Viseu (atr.). Terceiro quartel do século XVI. Museu Nacional de Machado de Castro. (cat. 193)	161
Fig. 90. <i>Detalhe de Apresentação da Cabeça de S. João Baptista</i> . Gregório Lopes (atr.). c. 1539-41. Igreja de S. João Baptista, em Tomar. (cat. 349)	163
Fig. 91. <i>Missa de S. Gregório</i> . Francisco Henriques. 1508-11. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 336)	165
Fig. 92. <i>Missa de S. Gregório</i> . Mestre desconhecido. Século XVI. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 338)	165
Fig. 93 - 93a. <i>Apresentação do Menino no Templo – Detalhe da Fig. 93</i> . Garcia Fernandes. 1538. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 174).....	167
Fig. 94. Em cima - esquema, em planta, de três diferentes posições do observador em relação à mesa, com indicação da direção do olhar e do campo de visão abarcado; em baixo - três fotos que se alinham pelos esquemas da parte superior que lhes dizem respeito.....	169
Fig. 95. <i>Natureza-morta com pera e insetos</i> . Justus Juncker. 1765. Städel Museum, Frankfurt.	169
Fig. 96. <i>Vanitas</i> . Pieter Claesz. 1630. Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague.....	169
Fig. 97. <i>Foto que demonstra a incongruência entre o enquadramento e a perspectiva estabelecidos na Fig. 95 e 96</i> . A colocação do observador é do tipo da Fig. 94 - obs. 3.....	170
Fig. 98. <i>Foto que investiga a possibilidade perspetiva da Fig. 96</i> . A colocação do observador é do tipo da Fig. 94 - obs. 2.....	170
Fig. 99. <i>Detalhe de Apresentação do Menino no Templo</i> . Mestre desconhecido. c. 1550-60. Igreja do Arco da Calheta, Madeira. (cat. 178).....	171
Fig. 100. <i>Natureza-morta com Bíblia</i> . Vincent Van Gogh. 1885. Van Gogh Museum/Vincent Van Gogh Foundation, Amsterdam.	175
Fig. 101. <i>O Príncipe e S. João Baptista</i> . Mestre da Lourinhã (atr.). 1515-18. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 34).....	176
Fig. 102. <i>Retrato de D. João III com S. João Baptista</i> . Lourenço de Salzedo (atr.). 1557-70. Coro do Mosteiro da Madre de Deus, em Lisboa. (cat. 36).....	176
Fig. 103. <i>Retrato de D. João III com S. João Baptista</i> . Lourenço de Salzedo (atr.). 1565-70. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 38).....	176
Fig. 104. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Mestres do Retábulo da Sé de Viseu (Vasco Fernandes e Francisco Henriques?). 1501-06. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 60)	178
Fig. 105. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Garcia Fernandes. c. 1535-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 84)	178
Fig. 106. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Mestre desconhecido. Museu Francisco Tavares Proença Júnior. (cat. 59)	178
Fig. 107. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Gaspar Vaz. c. 1530. Câmara Municipal do Porto – em depósito no Museu Nacional de Soares dos Reis. (cat. 77).....	178

Fig. 108. <i>Detalhe de Aparição de Cristo à Virgem</i> . Frei Carlos. 1529. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 262).....	178
Fig. 109. <i>Detalhe de Aparição de Cristo à Virgem</i> . Mestre desconhecido. Primeira metade do século XVI. Museu de Arte Sacra do Funchal/Diocese do Funchal. (cat. 267)	178
Fig. 110. <i>Pentecostes</i> . Mestre desconhecido (Oficina de Lisboa?). c. 1512-17. Sé Catedral do Funchal. (cat. 274).....	181
Fig. 111. <i>Detalhe de Pentecostes</i> . Jorge Afonso (atr.). 1515. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 275).....	181
Fig. 112-112a-112b. <i>S. Tomás de Aquino – Detalhes da Fig. 112</i> . Mestre desconhecido. c. 1525-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 369).....	183
Fig. 113. <i>A Virgem e o Menino</i> . Mestre desconhecido. Segunda metade do século XVI. Museu Nacional de Machado de Castro. (cat. 47).....	185
Fig. 114 - 114a. <i>Virgem e o Menino</i> . Mestre desconhecido – <i>Detalhe da Fig. 14</i> . Século XVI. Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo. (cat. 46).....	187
Fig. 115. <i>Detalhe de Morte da Virgem</i> . Oficina de Gregório Lopes (atr.). 1527. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 288).....	189
Fig. 116. <i>Detalhe de Trânsito da Virgem</i> . Cristóvão de Figueiredo. 1525-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 289).....	189
Fig. 117. <i>Detalhe de Morte de Virgem</i> . Mestres de Ferreirim. 1533-34. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 290)	189
Fig. 118. <i>Detalhe de Morte de Virgem</i> . Parceria Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes (atr.). 1538-40. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 291).....	189
Fig. 119. <i>Detalhe de Morte de Virgem</i> . Mestre de Arruda. 1550-60. Igreja matriz de Arruda dos Vinhos. (cat. 293).....	189
Fig. 120. <i>Detalhe de S. Cosme e S. Damião</i> . Garcia Fernandes. 1530-32. Museu Nacional de Machado de Castro. (cat. 319)	189
Fig. 121. <i>Detalhe de Cura Miraculosa do Cardeal</i> . Mestre desconhecido (Jorge Leal e Cristóvão de Utreque?). c. 1520. Museu de S. Roque. (cat. 363)	189
Fig. 122. <i>Morte de Virgem</i> . Mestres de Ferreirim. 1533-34. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 290).....	191
Fig. 123. <i>Morte de Virgem</i> . Mestre de Arruda. 1550-60. Igreja matriz de Arruda dos Vinhos. (cat. 293).....	191
Fig. 124. <i>Morte da Virgem</i> . Oficina de Gregório Lopes (atr.). 1527. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 288)	193
Fig. 125. <i>Natureza-morta com figos</i> . Jean-Etienne Liotard. 1782. Musée d'Art et d'Histoire, Geneva.....	195
Fig. 126. <i>Reconstituição desenhada da câtedra rígida representada na Anunciação da autoria de Vasco Fernandes (Museu de Lamego), divulgada por Bernardo Ferrão (FERRÃO, 1990, vol. 2, pp. 176).</i>	200
Fig. 127. <i>Detalhe de anunciação</i> . Vasco Fernandes. 1506-11. Museu de Lamego. (cat. 61).....	200
Fig. 128 - 128a. <i>Anunciação - Detalhe da Fig. 128</i> . Mestres de Ferreirim. 1533-34. Igreja do Mosteiro de Santo António de Ferreirim. (cat. 79).....	200
Fig. 129. <i>Demonstração de «curvas ópticas»</i> . Segundo Schickhardt.....	201
Fig. 130. <i>Casa de António Lopez Torres (desenho)</i> . António Lopez García. 1972-75. Coleção particular, Espanha.	201
Fig. 131 - 131a. <i>S. António e o Menino - Detalhe da Fig. 131</i> . Frei Carlos/Oficina do Espinheiro. 1517-38. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 302).....	204
Fig. 132. <i>Esquema em planta da relação observação/representação da prateleira reproduzida na Fig. 131a.</i>	204
Fig. 133. <i>Resultado em fotografia da relação de observação/representação esquematizada na Fig. 132</i>	204
Fig. 134 - 134a. <i>S. Cosme, S. Tomé e S. Damião (imagem geral com desenho das linhas de perspetiva e detalhe)</i> . Oficina de Francisco Henriques. c. 1509-11. Museu Nacional de Arte Antiga (atualmente em depósito no Museu de Évora).....	206
Fig. 135. <i>Natureza-morta com vaso</i> . Alexander-François Desportes. 1734. Musée du Louvre, Paris.	208

Fig. 136. <i>Natureza-morta com doces e cerâmicas</i> . Juan van der Hamen y León. 1627. Washington National Gallery of Art – Samuel H. Kress Collection.....	208
Fig. 137. <i>Detalhe de Virgem, Menino e Anjos</i> . Mestre desconhecido. 1520-35. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 41).....	209
Fig. 138. <i>Detalhe de Martírio de São Sebastião</i> . Garcia Fernandes (atr.). c. 1530. Sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra. (cat. 365).....	210
Fig. 139. <i>Detalhe de Menino Jesus entre os Doutores</i> . Gregório Lopes e Jorge Leal. c. 1524. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 185).....	210
Fig. 140. <i>Detalhe de Adoração dos Magos</i> . Gregório Lopes e Jorge Leal. c. 1520-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 144).....	210
Fig. 141. <i>Linhas de perspetiva da Adoração dos Magos de Gregório Lopes e Jorge Leal</i> . (cat. 144).....	214
Fig. 142 - 142a. <i>Detalhes de Natividade</i> . Gregório Lopes (atr.). 1525-50. Coleção particular. (cat. 123).....	215
Fig. 143 - 143a. <i>Detalhes de Adoração dos Reis Magos</i> . Mestre desconhecido. c. 1535-42 (?). Igreja matriz de Linhares da Beira. (cat. 151).....	215
Fig. 144 - 144a. <i>Adoração dos Reis Magos (com desenho das linhas da perspectiva) - detalhe</i> . Mestres do Sardoal ou Oficina de Mestre do Sardoal. 1501-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 140).....	217
Fig. 145 - 145a. <i>Linhas de perspectiva dos elementos arquitetónicos da Adoração dos Reis Magos dos Mestres do Retábulo da Sé de Viseu (Vasco Fernandes e Francisco Henriques?) – Detalhe da Fig. 145</i> . 1501-06. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 138).....	219
Fig. 146- <i>Detalhe de Vaso com flores dentro de um nicho</i> . Abraham Mignon. Não datado (c. 1660-79?). The Ashmolean Museum, Oxford.	220
Fig. 147. <i>Detalhe de Adoração dos Reis Magos</i> . Oficina de Jorge Afonso (atr.). c. 1517/19-1530. Museu de Setúbal/Convento de Jesus. (cat. 143).....	222
Fig. 148 - 148a. <i>Detalhes de Assunção da Virgem</i> . Garcia Fernandes (atr.). c. 1540. Igreja matriz de Santa Maria de Sadoura (Castelo de Paiva). (cat. 298).....	223
Fig. 149. <i>São João Baptista</i> . Vasco Fernandes. c. 1525. Fundação Abel e João Lacerda - Museu do Caramulo. (cat. 348).....	225
Fig. 150. <i>Santo António</i> . Vasco Fernandes. c. 1525. Coleção particular.....	225
Fig. 151 - 151a. <i>Estigmatização de São Francisco de Assis – Detalhe da Fig. 151</i> . Oficina de Jorge Afonso (atr.) c. 1517/19-1530. Museu de Setúbal / Convento de Jesus. (cat. 330).....	227
Fig. 152. <i>Natureza-morta com pato, perdiz e outras aves</i> . Mariano Nani. 1786. Museo Nacional del Prado, Madrid.....	229
Fig. 153. <i>A merenda</i> . Luís Meléndez. c. 1771-80. The Metropolitan Museum of Art, New York.....	229
Fig. 154. <i>Detalhe de Adoração dos Pastores</i> . Mestre desconhecido (Gregório Lopes? Mestre de Abrantes [Cristóvão Lopes] com colaboração de Francisco de Campos?). Meados do século XVI. Museu de Évora (cat. 128).....	230
Fig. 155 - 155a. <i>Pintura existente numa das capelas laterais da igreja do Carmo de Coimbra; representa Santa Maria Madalena amparada por anjos?</i> . Mestre desconhecido. Século XVII (?).	232
Fig. 156. <i>Detalhe de São Jerónimo</i> . Frei Carlos (atr.). c. 1525. Fundação Abel e João Lacerda – Museu do Caramulo. (cat. 344).....	234
Fig. 157. <i>Detalhe de São Paulo</i> . Gregório Lopes (atr.). Primeira metade do século XVI. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 359).....	234
Fig. 158. <i>Uma cozinha</i> . Willem Kalf. c. 1642. Philadelphia Museum of Art.....	237
Fig. 159. <i>Natureza-morta com utensílios domésticos</i> . Hans Mertens. 1928. Sprengel Museum, Hanover.	237
Fig. 160. <i>Um par de sapatos</i> . Vincent van Gogh. 1888. S. Kramarsky Trust Fund.	237
Fig. 161. <i>Natureza-morta VII</i> . Alexander Kanoldt. 1926. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.....	237
Fig. 162. <i>Peras</i> . Francisco Millán. Finais do séc: XVIII/ inícios do século XIX. The Chrysler Museum, Norfolk, Virginia.	237
Fig. 163. <i>Natureza-morta com morangos e chocolate</i> . Juan Bautista Romero. Finais do século XVIII ? North Carolina Museum of Art, Raleigh.	237

Fig. 164. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Escola do Mestre da Lourinhã. Primeira metade do século XVI. Museu de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva. (cat. 87)	239
Fig. 165. <i>Detalhe de Natividade</i> . Gregório Lopes (atr.). 1527. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 122).....	240
Fig. 166. <i>Detalhe de Natividade</i> . Mestre desconhecido (Mestre da Lourinhã?) Primeira metade do século XVI. Igreja matriz de Arruda dos Vinhos. (cat. 125).....	240
Fig. 167 - 167a. <i>Detalhes de Adoração dos Reis Magos (ou Epifania)</i> . Francisco de Campos. c. 1570. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 158).....	240
Fig. 168. <i>Detalhe de Calvário</i> . Mestre desconhecido. 1501-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 211).....	243
Fig. 169. <i>Detalhe de Descida da Cruz</i> . Pedro Nunes. 1620. Sé de Évora. (cat. 229).....	243
Fig. 170 - 170a. <i>Detalhes de Apanha do Maná</i> . Gregório Lopes (atr.). 1539-41. Igreja de São João Baptista, Tomar. (cat. 39)	244
Fig. 171 - 171a. <i>Detalhes de Visitação</i> . Vasco Fernandes. 1506-11. Museu de Lamego. (cat. 118).....	245
Fig. 172 - 172a. <i>Detalhes de O Imperador Heráclito com a Santa Cruz ou Exaltação da Cruz</i> . Cristóvão de Figueiredo. 1522-30. Museu Nacional de Machado de Castro. (cat. 371)	246
Fig. 173. <i>Detalhe de A Virgem e o Menino, Santa Ana, São Joaquim e uma doadora</i> . Mestre desconhecido. 1540-60. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 44).....	247
Fig. 174. <i>Detalhe de Aparição de Cristo à Virgem</i> . Mestre desconhecido (Garcia Fernandes?). 1536. Igreja matriz de Vila Viçosa. (cat. 264).....	247
Fig. 175. <i>Detalhe de Cristo descido da Cruz</i> . Mestre desconhecido (Garcia Fernandes?) Primeira metade do século XVI. Coleção de Manuel da Costa Falcão (Lisboa). (cat. 239).....	247
Fig. 176. <i>Detalhe de Ascensão de Cristo</i> . Mestre desconhecido (Oficina de Jorge Afonso?). c. 1515. Convento de Cristo, Tomar. (cat. 273)	250
Fig. 177. <i>Detalhe de Santo António pregando aos peixes</i> . Garcia Fernandes. c. 1535-40. Museu Nacional de Arte Antiga.	250
Fig. 178. <i>Detalhe de Deposição de Cristo no Túmulo</i> . Mestre desconhecido (Oficina de Lisboa). Primeira metade do século XVI. Museu Francisco Tavares de Proença Júnior.	250
Fig. 179. <i>Detalhe de Martírio de São Vicente</i> . Mestre desconhecido. Primeira metade século XVI. Museu Rainha D. Leonor – Museu Regional de Beja.	250
Fig. 180. <i>Detalhe de Aparição de Cristo à Virgem</i> . Gregório Lopes (atr.). c. 1540. Museu de Setúbal. (cat. 265)	253
Fig. 181. <i>Castiçal de latão com douradura</i> . Século XVI. Museu Nacional de Machado de Castro.....	253
Fig. 182. <i>Detalhe do fólio 18v do Livro dos Ofícios Pontifícios</i> . António de Holanda (atr.). 1529-41. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (cat. 26)	253
Fig. 183. <i>Portugueses de ouro de D. João III - 2º tipo 1525-1538</i> . (TRIGUEIROS, 2009, p. 25).....	253
Fig. 184. <i>Detalhe de Missa de São Gregório</i> . Mestre desconhecido. Século XVI. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 338).....	253
Fig. 185. <i>Livro de horas</i> . Escola flamenga (Mestre do Livro de Orações de Dresden?). 1476-1500. Biblioteca Nacional de Portugal.	253
Fig. 186. <i>Detalhe de gravura que representa A Virgem da Anunciação</i> . Martin Schongauer. 1470-75. The Art Institute of Chicago.	256
Fig. 187 - 187a. <i>Detalhes de Anunciação</i> . Mestre desconhecido (Oficina flamenga radicada em Portugal). c. 1500-20. Museu Municipal Leonel Trindade, Torres Vedras. (cat. 66).....	256
Fig. 188. <i>Detalhe do fólio 18v do Livro 2 da Beira, da Leitura Nova</i> . António Fernandes (atr.). c. 1532. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (cat. 17)	257
Fig. 189. <i>Sinalização da direção da sombra projetada dos diferentes alimentos representados na Ressureição de Cristo de Mestre desconhecido (Oficina de Jorge Afonso?)</i> . (cat. 250)	261
Fig. 190. <i>Detalhe de Aparição da Virgem ao Mestre de Santiago D. Paio Peres Correia, na batalha de Tendúlia</i> . Mestre desconhecido (Mestre da Lourinhã?). c. 1520-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 372).....	261
Fig. 191. <i>Frutos e animais mortos</i> . Georg Flegel. Início do século XVII. Coleção Privada, Alemanha.	262

Fig. 192. <i>Proporção das aberturas dos recipientes representados na Morte da Virgem, de Cristóvão de Figueiredo (Museu Nacional de Arte Antiga). (cat. 289)</i>	266
Fig. 193. <i>Fotografias que demonstram a colocação horizontal ou oblíqua da abertura de um recipiente, de acordo com o seu posicionamento ou com o posicionamento da cabeça do observador:</i>	267
Fig. 194. <i>Demonstração da proporção das aberturas dos recipientes no detalhe da Morte da Virgem, da Oficina de Gregório Lopes (Museu Nacional de Arte Antiga). (cat. 288)</i>	269
Fig. 195. <i>Fotografia oblíqua de uma impressão em papel do detalhe da Morte da Virgem, da Oficina de Gregório Lopes (atr.) - Fig. 194.</i>	270
Fig. 196. <i>Demonstração da proporção e da orientação das aberturas de dois recipientes existentes na Morte da Virgem, do Mestre de Arruda (igreja matriz de Arruda dos Vinhos). (cat. 293)</i>	271
Fig. 197. <i>Natureza-morta com maçãs. Paul Cézanne. 1984. Coleção privada.</i>	272
Fig. 198. <i>Maçãs e laranjas. Paul Cézanne. c. 1899. Musée d'Orsay, Paris.</i>	272
Fig. 199. <i>Detalhe de Adoração dos Magos. Gregório Lopes e Jorge Leal. 1520-25. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 144)</i>	281
Fig. 200. <i>Detalhe de Virgem com o Menino e Anjos. Gregório Lopes. 1536-39. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 42)</i>	281
Fig. 201. <i>Detalhe de Adoração dos Magos. Mestre desconhecido. 1535-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 149)</i>	281
Fig. 202. <i>Detalhe de Adoração dos Magos ou Epifania. Francisco de Campos. c. 1570. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 158)</i>	281
Fig. 203. <i>Detalhe de Natividade. Gregório Lopes (atr.). 1527. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 122)</i>	283
Fig. 204. <i>Detalhe de Circuncisão. Mestres do retábulo da Sé de Viseu (Vasco Fernandes e Francisco Henriques?). 1501-06. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 180)</i>	283
Fig. 205. <i>Detalhe de Anunciação. Garcia Fernandes. c. 1535-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 84)</i>	283
Fig. 206. <i>Detalhe de Anunciação. Francisco Henriques. 1508-11. Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça. (cat. 62)</i>	286
Fig. 207. <i>Detalhe do texto escrito de forma legível na folha existente na pintura São Paulo. Gregório Lopes (atr.). Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. Primeira metade do século XVI.</i>	288
Fig. 208. <i>Detalhe do texto ilegível, existente no livro da pintura São Paulo. Gregório Lopes (atr.). Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. Primeira metade do século XVI.</i>	288
Fig. 209. <i>Detalhe de São Paulo e seu martírio. Francisco de Campos. 1560-65. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 360)</i>	288
Fig. 210. <i>Detalhe de Missa de S. Gregório. Mestre desconhecido. Século XVI. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 338)</i>	288
Fig. 211. <i>Detalhe de Pentecostes. Garcia Fernandes. 1537. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 280)</i>	291
Fig. 212. <i>Detalhe de Aparição de Cristo à Virgem. Jorge Afonso (atr.). 1515. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 261)</i>	291
Fig. 213. <i>Detalhe de Sant'Ana, a Virgem e Santa Isabel. Francisco de Campos. c. 1570. (cat. 300)</i>	291
Fig. 214-214a. <i>Natureza-morta com livros, manuscritos e uma caveira. Edwaert Colyer. 1663. Kokuritsu Seiyō Bijutsukan, Tokyo (Museu Nacional de Arte Ocidental de Tokyo, Japão).</i>	291
Fig. 215. <i>Detalhe de São Tomás de Aquino. Mestre desconhecido. 1525-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 369)</i>	293
Fig. 216. <i>Detalhe de São Sebastião. Vasco Fernandes (e colaboração de Gaspar Vaz?). c. 1530-35. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 366)</i>	293
Fig. 217. <i>Detalhe de Última Ceia. Gregório Lopes. c. 1540. Igreja de São João Baptista, Tomar. (cat. 198)</i>	293
Fig. 218. <i>Detalhe de Última Ceia. Obra coletiva: Garcia Fernandes, Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Diogo de Contreiras. 1537. Sé Catedral de Lisboa. (cat. 196b)</i>	293
Fig. 219. <i>Detalhe de Lamentação sobre o Corpo de Cristo (do designado Tríptico de Cook). Vasco Fernandes. 1510-30. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 230)</i>	302

Fig. 220. <i>Detalhe de Virgem com o Menino e Anjos</i> . Gregório Lopes (atr.). 1536-39. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 42).....	303
Fig. 221. <i>Detalhe de Última Ceia ou Instituição da Sagrada Eucaristia</i> . Vasco Fernandes. 1535-40. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 197).....	303
Fig. 222. <i>Detalhe de A Apanha do Maná</i> . Gregório Lopes. 1539-41. Igreja de São João Baptista, em Tomar. (cat. 39).....	304
Fig. 223. <i>Detalhe de São Cosme e São Damião</i> . Garcia Fernandes. 1530-32. Museu Nacional de Machado de Castro. (cat. 319).....	304
Fig. 224 - 224a. <i>Detalhes de Morte da Virgem</i> . Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes (atr.) 1538-40. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 291).....	305
Fig. 225. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Jorge Afonso (atr.). c. 1515. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 65).....	307
Fig. 226. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Frei Carlos. 1523. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 71).....	307
Fig. 227. <i>Detalhe de Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz</i> . Mestre de S. Brás (Sebastião Lopes?). c. 1560. Museu de Évora. (cat. 242).....	310
Fig. 228. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Mestre desconhecido (Oficina flamenga radicada em Portugal). c. 1500-20. Museu Municipal Leonel Trindade- Torres Vedras. (cat. 66)	310
Fig. 229. <i>Detalhe de Sant'Ana, a Virgem e Santa Isabel</i> . Francisco de Campos. c. 1570. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 300).....	310
Fig. 230. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Francisco de Campos. c. 1565-70. Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, Terena. (cat. 100).....	313
Fig. 231. <i>Detalhe de São Paulo e seu martírio</i> . Francisco de Campos. c. 1560-65. Igreja matriz de Góis. (cat. 360).....	313
Fig. 232. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Francisco de Campos. c. 1565-70. Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, Terena. (cat. 100).....	313
Fig. 233. <i>Detalhe de Repouso na fuga para o Egipto</i> . Mestres do Retábulo da Sé de Viseu. c. 1501-06. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 167).....	313
Fig. 234. <i>Detalhe de Calvário</i> . Vasco Fernandes. c. 1530-35. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 216).....	314
Fig. 235. <i>Detalhe de São Francisco</i> (pertencente ao designado Tríptico de Cook). Vasco Fernandes. 1510-30. Museu Nacional de Arte Antiga; atualmente exposto no Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 329).....	315
Fig. 236. <i>Detalhe de Última Ceia</i> . António da Costa. Finais do século XVI. Sé Catedral de Portalegre. (cat. 203).....	316
Fig. 237. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Fernão Gomes. c. 1594. Mosteiro de Santa Maria de Belém, Lisboa (dito Mosteiro dos Jerónimos). (cat. 109).....	317
Fig. 238. <i>Detalhe de Pentecostes</i> . Jorge Afonso (atr.). 1515. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 275).....	317
Fig. 239. <i>Detalhe de Aparição de Cristo à Virgem</i> . Garcia Fernandes. 1540-45. Ermida dos Remédios, em Lisboa. (cat. 266).....	319
Fig. 240. <i>Detalhe de Souvenir de Voyage</i> . René Magrite. 1951. The Menil Collection, Houston.....	321
Fig. 241. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Oficina flamenga radicada em Portugal. c. 1500-20. Museu Municipal Leonel Trindade – Torres Vedras. (cat. 66).....	322
Fig. 242. <i>Detalhe de Última Ceia (painel inferior esquerdo do retábulo da capela de Bartolomeu Joanes da Sé de Lisboa)</i> . Obra Coletiva: Garcia Fernandes, Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Diogo de Contreiras. 1537. Sé Catedral de Lisboa. (cat. 196a).....	324
Fig. 243 - 243a. <i>Anunciação – Detalhe da Fig. 159</i> . Mestre desconhecido. Sé. XVI (?). Igreja matriz de Arruda dos Vinhos.....	324
Fig. 244. <i>Detalhe de São João Baptista</i> . Vasco Fernandes. c. 1525. Fundação Abel e João Lacerda – Museu do Caramulo. (cat. 248)	327
Fig. 245. <i>Frontispício de uma obra de Puget de La Serre: Le Bouquet des plus belles fleurs de l'Eloquence</i> . Crispin de Passe. 1624.	331
Fig. 246. <i>Primeira página da segunda parte do Tractado da Significaçoens das Plantas, Flores e Fructvs que se referem na Sagrada Escripura</i> , onde se integra uma gravura de uma cesta com flores em composição simétrica variada.	331

Fig. 247. <i>Detalhe do frontispício do livro 2 de Odiana – integrante da Leitura Nova</i> . Iluminador desconhecido. 1505-08. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (cat. 17).....	332
Fig. 248. <i>Detalhe de Cristo na Cruz</i> . Mestre desconhecido. Finais do século XV. Museu de Arte Sacra de Arouca. (cat. 210).....	335
Fig. 249. <i>Detalhe de Calvário</i> . Vasco Fernandes. 1530-35. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 216).....	335
Fig. 250. <i>Detalhe de Anunciação (tríptico de Mérode)</i> . Mestre de Flémalle (também identificado como Robert Campin). c. 1430. The Metropolitan Museum of Art.	336
Fig. 251. <i>Natureza-morta com cesto de laranjas</i> . Francisco de Zurbarán. 1633. The Norton Simon Foundations, Pasadena – California.....	343
Fig. 252. <i>Arranjo floral colocado na base de uma «imagem» da Virgem Maria</i> . Igreja da Luz de Carnide, em Lisboa. (cf. cat. 169).....	345
Fig. 253. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Mestre desconhecido. 1549. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 89).....	346
Fig. 254. <i>Detalhe de Cristo em casa de Marta</i> . Oficina de Vasco Fernandes (Gaspar Vaz?). c. 1535-40. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 189).....	346
Fig. 255. <i>Detalhe de Última Ceia</i> . Gregório Lopes. c. 1540. Igreja de S. João Baptista, em Tomar. (cat. 198)	346
Fig. 256. <i>Detalhe de Última Ceia</i> . Gregório Lopes (atr.). c. 1540. Igreja do Espírito Santo, em Évora. (cat. 199)	346
Fig. 257. <i>Detalhe de Aparição de Cristo à Virgem</i> . Mestre desconhecido. Primeira metade século XVI. Museu de Arte Sacra do Funchal. (cat. 267).....	346
Fig. 258. <i>Detalhe de Apresentação da cabeça de São João Baptista</i> . Gregório Lopes (atr.). 1539-41(?). Igreja de São João Baptista, em Tomar. (cat. 349)	346
Fig. 259. <i>Detalhe de Missa de S. Gregório ou Sacramento</i> . Mestre desconhecido. Século XVI. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 338).....	346
Fig. 260. <i>Natureza-morta com serviço de prataria sobre uma mesa</i> . Mestre desconhecido. Túmulo de Vestorius Priscos, Pompeia.	348
Fig. 261. <i>Natureza-morta com salvas de prata dourada</i> . Juan Bautista de Espinosa. 1624. Coleção Masaveu, Espanha.	348
Fig. 262. <i>Anunciação</i> . Gregório Lopes. c. 1540. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 85).....	352
Fig. 263. <i>Detalhe de Última Ceia</i> . Francisco Henriques. 1508-11. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 195)	352
Fig. 264 - 264a. <i>Detalhes de Última Ceia ou Instituição da Sagrada Eucaristia</i> . Vasco Fernandes. c. 1535-40. Museu Nacional Grão Vasco. (cat. 197).....	357
Fig. 265 - 265a. <i>Lava Pés – Detalhe da Fig. 182</i> . Escola de Viseu. Terceiro quartel do século XVI. Museu Nacional de Machado de Castro. (cat. 193).....	357
Fig. 266 - 266a. <i>Detalhes de Lava Pés</i> . Oficina de Viseu. Primeiro terço do século XVI. Museu de Arte Sacra do Convento de Arouca. (cat. 192)	357
Fig. 267. <i>Detalhe de Ecce Homo</i> . Cristóvão de Figueiredo. c. 1520-30. Sacristia da igreja de Santa Cruz de Coimbra. (cat. 208).....	359
Fig. 268. <i>Virgem das Dores</i> . Quentin Metsys. 1509-11. Museu Nacional de Arte Antiga.....	359
Fig. 269. <i>Calvário</i> . Mestre desconhecido. c. 1560. Museu de Alberto Sampaio. (cat. 219).....	359
Fig. 270 - 270a. <i>Detalhes de Santo Amaro, S. Bento e São Romão</i> . Francisco de Campos. c. 1570. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. (cat. 306)	363
Fig. 271. <i>São Jerónimo</i> . Frei Carlos (atr.). c. 1525. Fundação Abel e João Lacerda – Museu do Caramulo. (cat. 344).....	365
Fig. 272. <i>São Jerónimo</i> . Mestre desconhecido (Southern Netherlandish Artist). 1520. Kunsthalle Hamburg.....	365
Fig. 273. <i>Detalhe de São Jerónimo</i> . Mestre dos Arcos (Gregório Lopes?). 1530-50. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 345).....	367
Fig. 274. <i>Chicote de rabo-de-gato de cordas com nó</i>	367

Fig. 275. <i>Detalhe de São João Baptista e São Jerónimo</i> . Gregório Lopes (atr.). c. 1530. Centro de Apoio Social de Runa.....	367
Fig. 276. <i>Detalhe de Morte de São Francisco Xavier na Ilha de Sanchoão</i> . André Reinoso. c. 1619. Sacristia da Igreja de São Roque, em Lisboa. (cat. 334).....	367
Fig. 277. <i>Detalhe de Êxtase de Santa Maria Madalena</i> . Domingos Vieira Serrão. 1º terço do século XVII. Câmara Municipal de Tomar – Sede da Região de Turismo. (cat. 355).....	367
Fig. 278. <i>Detalhe de Conversão de São Mateus</i> . Pedro Vieira. Finais do século XVI. Museu Municipal Carlos Reis – Torres Novas. (cat. 357).....	370
Fig. 279. <i>Detalhe de São Bento dá regra aos monges e monjas</i> . Mestre desconhecido. Finais do século XVI. Igreja da Luz de Carnide, em Lisboa. (cat. 309).....	370
Fig. 280. <i>Detalhe do Frontispício do Compromisso da Irmandade de São Lucas</i> . Eugénio de Frias Serrão. 1608. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 29).....	371
Fig. 281. <i>Detalhe do frontispício do livro 3 de Odiana - Leitura Nova</i> . Iluminador não identificado. 1502-08. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (cat. 18).....	375
Fig. 282. <i>Vaso de porcelana com açucenas – detalhe de Anunciação</i> . Garcia Fernandes. c- 1535-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 84).....	378
Fig. 283. <i>Jarro com açucenas – detalhe de Virgem da Anunciação</i> . Mestre desconhecido (neste caso também designado «Mestre Delirante de Guimarães»). 1510-30. Museu de Alberto Sampaio. (cat. 67).....	378
Fig. 284. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Mestre de Abrantes (Cristóvão Lopes?) com colaboração de Francisco de Campos. c. 1550-55. Igreja da Misericórdia de Abrantes. (cat. 95).....	380
Fig. 285. <i>Desenho arqueológico de um recipiente cerâmico com forma fechada ou envazada, com indicação dos termos relativos à sua constituição</i>	380
Fig. 286. <i>Vaso simbólico integrado na parede da Aula/Basilica de Tróia</i> . Autor desconhecido. Pintura mural. Finais do século IV. Parede norte da Aula/Basilica de Tróia (Setúbal).	383
Fig. 287. <i>Vaso simbólico e inscrição funerária dedicada a paládio, do mosaico paleocristão de Frende</i> . Autor desconhecido. Século V. Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Semanário Maior do Porto.	383
Fig. 288. <i>Sarcófago Paleocristão</i> . Autor desconhecido. Século V-VI. Mármore. ©Tesouro-Museu da Sé de Braga.....	383
Fig. 289 - 289a. <i>Desenho do vaso cinzelado no exterior do Sarcófago - Desenho do crísmo cinzelado no exterior da cabeceira do Sarcófago</i>	383
Fig. 290. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Gregório Lopes. c. 1523. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 72).....	388
Fig. 291 - 291a. <i>Foto e desenho de Açucena: nome vulgar de Lilium candidum L.</i>	390
Fig. 292 - 292a. <i>Foto e desenho de Lírio: nome vulgar de Iris, neste caso (foto e desenho) na variante branca do Iris Unguicularis L., também designado Íris-algeriano</i>	390
Fig. 293 - 293a. <i>Foto e desenho de Lírio-do-vale, nome vulgar de Convallaria majalis L.</i>	394
Fig. 294. <i>Vinhedos de enforcado, na Toscana, e vaso colossal de mármore com relevos, em Pisa</i> . Francisco de Holanda. c. 1538-40. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (cat. 1).....	399
Fig. 295. <i>Cópia do Vaso del Talento</i> . século XIX. Piazza dei Miracoli, em Pisa.	399
Fig. 296. <i>Cabeça de Juno (Ludovisi), do Jardim Cesi, e agrupamento de esculturas, no Jardim Cesi</i> . Francisco de Holanda. c. 1538-40. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (cat. 2).....	402
Fig. 297. <i>Natureza-Morta com pequena chávena branca à esquerda</i> . Giorgio Morandi. 1930. Freiburg im Breisgau, Morat-Institute für Kunst und Kunstwissenschaft.....	402
Fig. 298. <i>Detalhe da pintura mural da capela-mor da igreja de São Mamede, em Vila Verde</i> . Mestre desconhecido. Segundo quartel do século XVI. (cat. 11).....	405
Fig. 299. <i>Detalhe da pintura mural existente na fachada da Sé de Braga</i> . Mestre desconhecido. Segunda metade do século XV. (cat. 8).....	407
Fig. 300. <i>Levantamento gráfico do fragmento de pintura mural existente na Sé de Braga</i> . (cat. 8a).....	407

Fig. 301. <i>Vista parcial de medalhão figurativo e decorações com grinaldas de frutos, folhas e flores.</i> Francisco de Matos. 1584. Capela de S. Roque da igreja de São Roque, em Lisboa. (cat. 14)	409
Fig. 302. <i>Assuero entrega o anel a Mardoqueu / História de Ester.</i> Tapeçaria de produção flamenga. Segundo quartel do século XVI. Museu Nacional de Arte Antiga.....	411
Fig. 303. <i>Virgem e o Menino no interior de uma grinalda de frutos e flores.</i> Jan Brueghel, o Velho, em colaboração com Peter Paul Rubens. c. 1620. Museo Nacional del Prado, Madrid.....	411
Fig. 304. <i>Silhar de azulejos pintados.</i> Autor desconhecido. c.1600-1625. Museu Nacional do Azulejo. (cat. 15)	413
Fig. 305. <i>Arranjo de flores num cesto.</i> Juan de Arellano. c. 1670. Museo Nacional del Prado.....	413
Fig. 306. <i>Arranjo de flores num cesto.</i> Autor desconhecido. c. século II d. C. Museo Pio-Clementino, Vaticano.	413
Fig. 307. <i>Detalhe do frontispício do livro 8 de Estremadura, da Leitura Nova.</i> Álvaro Pires (atr.). 1509. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (cat. 19)	415
Fig. 308. <i>Detalhe do frontispício do livro 10 de Estremadura, da Leitura Nova.</i> Álvaro Pires (atr.). 1516. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (cat. 20)	415
Fig. 309. <i>Detalhe do frontispício do livro 3 de Místicos, da Leitura Nova.</i> Álvaro Pires (atr.). 1516. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (cat. 20)	415
Fig. 310. <i>Flores e botões de laranjeira.</i>	417
Fig. 311. <i>Flores e botões de limoeiro.</i>	417
Fig. 312. <i>Fólio 87v do Livro de Horas de D. João III (página da Adoração dos Magos).</i> António de Holanda (atr.). c. 1524-1526. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 19)	423
Fig. 313. <i>Fólio 18v do Livro dos Ofícios Pontifícios (página da Adoração dos Magos).</i> António de Holanda (atr.). c. 1539-41. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (cat. 20)	423
Fig. 314. <i>Fólio da Adoração dos Reis Magos, do livro de horas de Engelbert of Nassau.</i> Master of Mary of Burgundy. Década de 1470. Bodleian Library, Oxford.....	426
Fig. 315. <i>Fólio da Virgem com o Menino, do livro de horas de Engelbert of Nassau.</i> Master of Mary of Burgundy. Década de 1470. Bodleian Library, Oxford.....	426
Fig. 316. <i>Frontispício do Compromisso da Irmandade de São Lucas.</i> Eugénio de Frias Serrão. 1608. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 29).....	429
Fig. 317. <i>Fólio da Crónica de D. João I, por Fernão Lopes (Primeira Parte).</i> Álvaro Pires (atr.). c. 1521- 39. Biblioteca Nacional de Madrid. (cat. 24).....	429
Fig. 318. <i>Trompe-l'œil com apetrechos do pintor e auto-retrato.</i> Cornelis Norbertus Gijsbrechts. 1675. Royal Castle, Warsaw.	431
Fig. 319. <i>Trompe-l'œil com parede da oficina e Natureza-Morta-Vanitas.</i> Cornelis Norbertus Gijsbrechts. 1668. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.....	431
Fig. 320a - 320b. <i>Santo António com o Menino(anverso) - Memento mori ou vanitas (reverso).</i> Mestre desconhecido. c. 1510-40. Museu Nacional de Arte Antiga. (cat. 31).....	433
Fig. 321. <i>Foto do motivo iluminado com uma lâmpada fluorescente com 30 cm de largura, situada a c.</i> <i>150 cm.</i>	437
Fig. 322. <i>Foto do motivo iluminado com luz indireta proveniente de uma janela situada a c. 250 cm.</i>	437
Fig. 323. <i>Foto do motivo iluminado com luz solar direta.</i>	437
Fig. 324. <i>Foto do motivo iluminado com uma única vela colocada a c. 100 cm.</i>	437
Fig. 325. <i>Foto do motivo iluminado com quatro velas aproximadas entre si, colocadas a c. 100 cm.</i>	437
Fig. 326. <i>Memento mori - reverso de um painel integrante do Tríptico da Vaidade Terrena e da Salvação</i> <i>Divina.</i> Hans Memling. c. 1485. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg.	441
Fig. 327. <i>Trompe l'oeil com a cabeça da morte – reverso do painel da Virgem com o Menino, pertencente</i> <i>ao designado Díptico de Jean Carondelet.</i> Jan Gossaert. 1517. Musée du Louvre.	441
Fig. 328. <i>Um crânio dentro de um nicho – reverso de Retrato de um homem.</i> Barthel Bruyn, o Velho. 1535-55. Richard Harris Collection.....	441
Fig. 329. <i>Gravura e título «das penalidades que a morte traz consigo», integrante da página 9 de Norte</i> <i>de Ydiotas, obra de de Francisco de Monzón, publicada em 1563.</i>	446

Fig. 330. <i>Detalhe de São Lucas pitando a Virgem</i> . Maerten van Heemskerck. 1553. Musée des Beaux-Arts et Archéologie, Rennes.....	450
Fig. 331. <i>Vanitas</i> . Philippe de Champaigne. 1671. Musée de Tessé, Paris.	450
Fig. 332. <i>Cálice com a Hóstia Eucarística – porta do sacrário</i> . Mestre desconhecido (Diogo de Contreiras? Oficina de Diogo de Contreiras? Seguidor de Diogo de Contreiras?). c. 1552. Capela da Madre de Deus no Caniço, Ilha da Madeira. (cat. 32).....	453
Fig. 333. <i>Cálice com a Hóstia Eucarística – porta do sacrário</i> . Fotografia obtida durante o restauro.	453
Fig. 334. <i>Cálice com Hóstia Eucarística da porta de Sacrário da capela da Madre de Deus, do Caniço, Ilha da Madeira</i> : (elipses) Verificação da amplitude da abertura e da base do recipiente e dos alinhamentos dos pináculos do nó central; (linhas) verificação da confluência das linhas do capitel.	456
Fig. 335. <i>Fotografia do interior da capela da Madre de Deus, no Caniço</i>	458
Fig. 336. <i>Planta da capela da Madre de Deus, no Caniço, Madeira</i>	458
Fig. 337. <i>Vectores de projecção da sombra na parede do Cálice com Hóstia Eucarística da porta de Sacrário da capela da Madre de Deus, no Caniço, Madeira</i>	458
Fig. 338. <i>Eucaristia numa coroa de frutos</i> . Jan Davidsz. de Heem. 1648. Kunsthistorisches Museum, Viena.	460
Fig. 339. <i>Detalhe de Fons Vitae (Fonte de Vida)</i> . Oficina de Bruxelas (van Orley?). 1518-21. Museu da Misericórdia do Porto.	464
Fig. 340. <i>Detalhe de Calvário</i> . Mestre desconhecido. c. 1560. Museu de Alberto Sampaio.....	464
Fig. 341. <i>Sombra projetada do Cálice com Hóstia Eucarística na parede do nicho</i> . Detalhe da Fig. 332.	467
Fig. 342. <i>Detalhe de Anunciação</i> . Filippo Lippi. 1440. Frick Collection, New York.	467

Índice de tabelas

Tabela 1. <i>Distribuição dos diferentes tipos de obras selecionadas por períodos cronológicos de meio século, entre 1450 e 1630</i>	85
Tabela 2. <i>Distribuição dos diferentes tipos de obras selecionadas por períodos cronológicos de meio século, entre 1450 e 1630, em relação com o tipo de espaço de conservação</i>	86
Tabela 3. <i>Relação quantitativa entre os temas das pinturas a fresco selecionadas e os períodos cronológicos da sua fatura</i>	93
Tabela 4. <i>Quantificação das «naturezas-mortas integradas» em função dos contextos de integração na iluminura</i>	98
Tabela 5. <i>Relação quantitativa entre os temas das pinturas em que se verificam «naturezas-mortas integradas» e diferentes períodos cronológico estabelecidos em intervalos de meio século entre 1450 e 1630</i>	104
Tabela 6. <i>Quantificação de detalhes de natureza-morta na sua relação com o tipo de quadro em que se integram (retângulo vertical, horizontal e quadrado) e o plano de representação em que se integram (primeiro plano, segundo plano, plano de fundo)</i>	110